IL TEATRO ITALIANO

CONTEMPORANEO

SAGGI CRITICI

DI

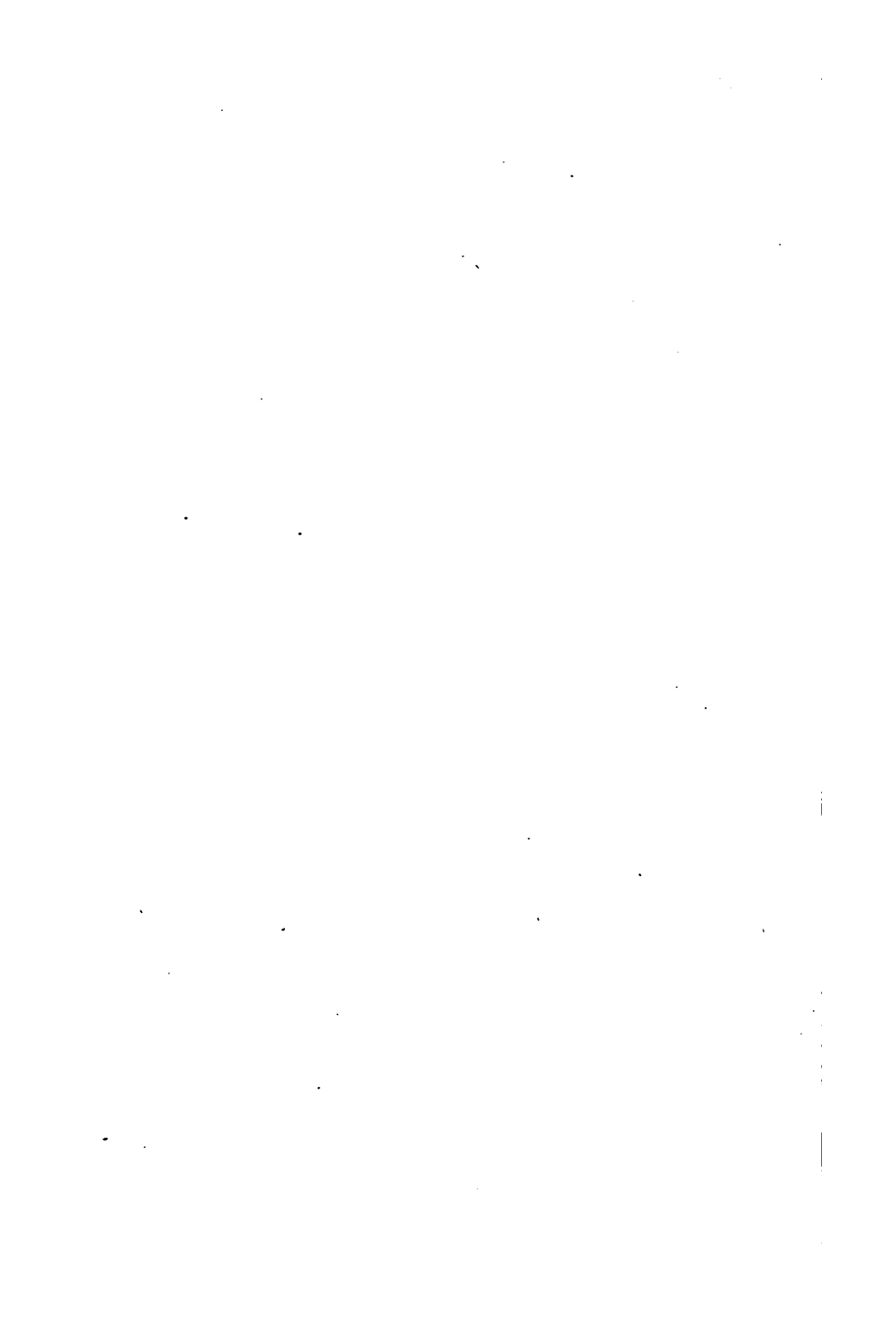
LUIGI CAPUANA

NUOVAMENTE RACCOLTI E RIVEDUTI DALL' AUTORE.

Teatro italiano contemporaneo.
Teatro straniero.
Letteratura.

PALERMO,
LUIGI PEDONE LAURIEL, EDITORE
1872

ALLA TUA MEMORIA

PADRE MIO!

AL LETTORE

Gli scritti ora raccolti in questo volume furono pubblicati alla spicciolata nel giornale fiorentino *La Nazione*, eccettuato l'ultimo che vide la luce nella *Perseveranza* di Milano. Se io abbia fatto bene o male richiamandoli a nuova vita dopo l'efimera comparsa che è il destino di qualunque lavoro stampato sui giornali, lo lascio giudicare a chi avrà la degnazione di leggermi. Ho creduto di fare per lo meno una cosa non cattiva.

Una volta mi era venuta l'idea di servirmi di essi come di materiali per un lavoro nuovo di pianta; ma fu tentazione passaggiera. Un libro, caro lettore, è una cosa savia, troppo savia. Felice chi riesce a metterne fuori uno in istato, come dicono i medici, vitale! Ordinariamente, massime tra noi, il libro viene al mondo bello e morto, e la stampa non ne è altro che un sepolcro decente. Cucire insieme un volume è ben diverso. Gli scritti nacquero alla spensierata, sotto l'influenza d'un'impressione vivace, d'una passione non importa nulla se spesso violenta ed ingiusta, e il vo-

lume riceve così dall' insieme una certa aria di rigoglio e di freschezza che il libro ha di rado.

Questo è un po' di *Cicero pro domo sua*, si capisce. Ho bisogno di aver perdonate tante e tante cose in questo volume che non vorrei, innanzi tutto, dover chiedere perdono anche dell' averlo fatto. Fortunatamente esso arieggia di molto il libro. Il soggetto in gran parte è sempre lo stesso, il teatro; italiano o straniero, monta poco. Ed io ho cercato di disporre gli scritti in modo che mostrassero facilmente, per quanto era possibile, un' unità. Forse sarebbe stato miglior partito disporli nell' ordine cronologico con cui furono pubblicati. Avrei così riparato allo sconcio inevitabile di questo genere di raccolte, l' apparente contraddizione dello scrittore; ma ho voluto meglio sacrificare all' euritmia generale, e non darmi verun pensiero delle piccole stonature. Le idee di uno scrittore, quand' anche non mutino di punto in bianco, non rimangon mai le stesse. Non facessero che svolgersi, che slargarsi, corrono sempre il rischio di sembrare tutt' altre. Sarebbe costato assai poco il correggere; ma non ci ho nemmen pensato. Volere o non volere, questi scritti sono in fin de' conti dei vari documenti di storia, e il rimaneggiarli mi è parso torrebbe loro cotest'unico pregio. Benchè non contino ancora neanche un lustro di vita; oggi che si va così di fretta, un lustro vuol dir molto. Le correzioni, le aggiunte avrebbero fatto il cattivo effetto d'una rattoppatura, senza dire

che per molti di essi il rammendo avrebbe voluto significare un riscrivere da cima a fondo. Gli ho lasciati dunque tali e quali anche dalla parte dello stile (il loro lato più debole, lo confesso a malincuore) permettendomi soltanto qua e là qualche ritocco che non potesse mutare neanco d' un pelo il concetto. Ho però levato via quanto aveva il meschino pregio dell' opportunità della giornata, e quanto mi è sembrato una lungaggine o una ripetizione: noie risparmiate al lettore.

Il quale vien pregato di non lasciarsi illudere dalla generalità del titolo per poi non lamentarsi d'essere stato tratto in inganno. La parte di questo volume che riguarda il teatro italiano contemporaneo è piuttosto la cronaca di due anni, 1866-1868, ed anche questa non completa. Non si meravigli dunque di non trovarvi nomi che ora fanno parlare di sè, e di trovarvene degli altri che furono veri fuochi fatui del palcoscenico. Cronaca non vuol dir storia; e quando dal fatto minuto della cronaca ne scaturisce tanto che possa somministrare un tocco, una macchiolina, come dicono i pittori, al gran quadro della storia, non vi è da rimanerne scontenti.

Cronaca messa fuori giorno per giorno,la critica drammatica ha inoltre tutti i difetti del genere. Lo scrittore non può sempre tenersi isolato dall' atmosfera morale che circola nella sala alle prime rappresentazioni d'un lavoro. Vi sono dei subiti ed irragionevoli entusiasmi,

dei subiti e non meno irragionevoli sdegni, delle strane freddezze, delle bizzarre indolenze, delle indifferenze inattese che si comunicano rapidamente dove trovasi una folla qualunque, e sopraffanno e travolgono anche i meno facili a lasciarsi imporre un sentimento. Chi può continuamente tenersi in guardia contro tali nemici esterni, e vivere quasi fuori del mondo? Per quanti sforzi uno faccia a poggiare in alto, nella regione serena dell'arte, non può sollevarsi tanto da non sentire il rumore confuso del pubblico e non darsene pensiero. Molto meno poi può tenersi in guardia contro nemici più potenti perchè più intimi, le sue convinzioni personali. In ogni altro genere di critica si ha tutto l'agio di esercitare sulla prima impressione il metodo delle scienze fisiche e naturali, si può provarla e riprovarla. Il sentimento si trasforma, per lo manco si assottiglia, ha tempo di diventare un misto dove la riflessione entra in proporzioni più vaste d'ogni altra forma del pensiero, e il resultato è quindi più puro, più certo, direi meno individuale. Nella critica drammatica non è così. La rappresentazione è capace di produrre delle allucinazioni incredibili. Chi ignora da quante piccole cose dipenda talora il buono o il cattivo successo in teatro, difficilmente può formarsi un'idea degli ostacoli da superare quando vuolsi presentare al pubblico un giudizio che non sia poco più d'una semplice impressione.

E l'ostacolo non è tanto allorchè il giudizio del pub-

blico e del critico si trovan d' accordo, quanto allorchè il pubblico ha pronunziato la sua sentenza in un verso, e il critico crede suo dovere di pronunziarla in un altro. Se si tratta di novizi, o di lavori che riportano, come si dice, un successo di stima, la cosa va piana. Ma pel dramma, per la commedia d'uno scrittore degno di venerazione e di riguardi, d'uno scrittore che il pubblico meritamente ama, o che ha preso a favorire per uno dei suoi tanti inesplicabili capricci, la cosa muta aspetto. Accade che se il pubblico ha giudicato alla lesta, se si è lasciato pescare all'amo d'una situazione, d'un carattere più appariscente che solido, se non è stato buono a distinguere i pregi secondari da quelli che in un lavoro drammatico son proprio gli essenziali; dall' altra parte il critico, per un effetto di reazione quasi impossibile ad essere sfuggito, lascia trascinarsi ad un'esagerazione opposta, e per amor dell' essenziale non degna dar un' occhiata alle parti secondarie che non sono affatto da trascurare. Così se per nulla può dirsi assoluto qualunque giudizio critico in generale, tanto meno, per le peculiari circostanze che lo producono, può dirsi assoluto quello della critica drammatica spicciola. Lo ripeto, il suo merito principale viene dall'essere un vero documento di storia. E con questo intendimento va letto.

Non oso affermare però che non possa anche esser fatta con viste più larghe, sino ad innalzarla ad un posto assai più elevato che non sia la pura cro-

naca. I principii hanno questo di eccellente: colla loro applicazione più o men bene eseguita comunicano tosto al fatto piccolo ed accidentale un valore non piccolo, e, a seconda de' casi, talora grandissimo. Però mi sembra che su questo conto corrano, presso la maggior parte, delle idee molto strambe. In quanto a me, una critica senza principii non saprei come chiamarla; critica no davvero. E per principii non intendo dire certe idee astratte, stillate dai pedanti col lambicco della retorica a comodo ed uso dei manovali della letteratura; bensì un ordine di idee che vien fuori dalle intime viscere dalla storia, il resultato finale dell'Arte calcolata come un organismo che crescendo si perfeziona ed arriva al completo sviluppo. Qui amo confermare di mio un'accusa che mi fu fatta parecchie volte, di giudicare secondo un concetto prestabilito. Va! di questa colpa ho la debolezza di tenermene. Naturalmente tale norma e concetto prestabilito non fu dapprima chiaro e netto nella mia testa, come le ultime volte che dovetti applicarlo; (quindi per chi amasse siffatto genere di studi psicologici e di raffronti ho messo in piè d'ogni scritto la data della sua pubblicazione); ma per tanto non mi par da ritenere che sia poi un gran male. Ecco; per esempio, io non me la son saputa mai dire col dramma storico, colla tragedia moderna. Gli ho sempre riguardati come due forme dell'arte ormai scartate e messe da banda non dal capriccio irragionevole del gusto di moda, ma

da una legge necessaria, ineluttabile che trovasi racchiusa nell' intima essenza del pensiero umano agente come Arte. È una delle mie poche fissazioni e mi vi affondo ogni giorno. Sicchè tutte le volte che veggo il pubblico applaudire certi pasticci storico-tragici bene allumacati dallo stile, non posso difendermi da un senso di tristezza e neanche dissimularlo. E quando il cartellone annunzia imbandito per la serata uno di cotesti bocconi così ostici al mio palato, non posso impedire che la nausea mi dia fastidio anche assai prima di vedermelo messo sott' occhi. Ecco un altro esempio: io innanzi tutto amo in arte la vita. Quando l'artista riesce a darmi il personaggio vivente davvero, non so chiedergli altro e lo ringrazio. Mi pare ch'egli m'abbia dato tutto quello che dovea. Pel solo fatto di esser vivente, quel personaggio è bello, è morale; e, se opera bene e se predica meglio, non nuoce: torno a ringraziar l'artista del di più. E al pari del personaggio amo viva l' azione. L' azione allo stesso modo, pel solo fatto di esser vivente è bella, è morale; non bisogna pretendere l'assurdo. Sotto la veste dell'artista, convien rammentarselo, c' è sempre più o meno un pensatore. Se questi fa capolino un po' più dell'altro, tanto meglio; è quel che ci vuole a questi benedetti lumi di luna. Ma se si dovesse scegliere ad ogni patto, o l' uno o l'altro, io non esiterei, trattandosi di teatro, a sceglier l' artista. Il pensatore schietto, quando voglio, l' ho sotto mano lì, negli scaffali, sul

tavolino, ad ogni occasione, e posso interrogarlo a mio agio ; ma in teatro io ci vo unicamente per sentire un' opera d' arte , e voglio questa , non altro. Sicchè quando veggo il nostro pubblico applaudire in grazia del concetto, e spesso in grazia della retorica un lavoro sbagliato, io mi confermo maggiormente in una seconda mia fissazione che dirò più avanti, e in confidenza, al lettore.

Questo però riguarda soltanto le mie intenzioni, e non significa che io sia sempre, o pure qualche fiata, riuscito a metterle in pratica. Dio mi guardi dal supporre che il presente volume possa avere altro pregio all'infuori di quello (che è pregio fino a un certo punto) di documento di storia. Preparando gli scritti per la ristampa, ho provato il piacer di diventar lettore alla mia volta, e spregiudicato non poco. Come è facile supporre, me gli son criticati a modo mio, e se fossi costretto a dire ad alta ciò che ho osato brontolare a voce bassa intorno ad essi..... ! Ma lasciamo andare.

Una cosa non tacerò al benigno lettore.

Io vivo da quattro anni lontano da quell'arena ove combattei alcun poco da semplice soldato e certo con convinzione e con coraggio, se non con buon successo. Nel calore della mischia, ove ero stato trascinato dall' entusiasmo giovanilè e da una fede profonda nell'arte, non mi accadde di provar mai un solo momento di dubbio o di sconforto, non seppi mai concepire il

sospetto che io potessi forse combattere per una generosa illusione. Da combattente diventato semplice spettatore, ho seguito per quattro anni con ansia amorosa l'andamento della lotta artistica con tanto calore impegnata. Pubblico, autori, critici, tutti di concerto e a seconda del loro diverso ufficio, diverso pei mezzi, presentano oggi in Italia il solo spettacolo di un'attività all'infuori della politica, l'unica attività della nostra odierna letteratura. Il pubblico vuole ad ogni costo un teatro nazionale e picchia coi piedi e s'impazienta delle lunghe promesse; gli autori si arrabbattano a produrre, e sarebbe ingiusto negare che non comincino a sciogliersi un po' la mano; la critica aiuta del suo meglio a mantener vivo nel pubblico il fuoco sacro della speranza, e corona di quando in quando con perfettissima buona fede un nuovo capolavoro inattesamente sgusciato. In tutto questo, è vero, ci è ancora un po' d'arruffio. I diversi pubblici della penisola non s'intendono spesso tanto bene fra loro. Ma l'attività cresce, e cresce anche la bontà dei lavori. Se marescialli e generali dell'esercito drammatico non hanno spesso superato il successo dell'ultima loro battaglia; se si sono da tre anni indugiati in combattimenti dubbî ed hanno anche perduto terreno; se taluno di essi ha avuto qualcuna di quelle vittorie che, secondo Pirro, valgono peggio d'una sconfitta; dalle file dei semplici soldati è venuto fuori ora uno ora un altro che ha preso per poco il loro posto, e l'ha

bravamente mantenuto. La *Nazione*, la *Perseveranza*, l'*Opinione*, la *Nuova Antologia* mi hanno ad intervalli portato fino a qui il rumore confuso del fervente lavoro, e talvolta, perchè negarlo? mi son sentito battere il cuore con più violenza leggendo i giornali. Il fatto è che venti anni fa sarebbe riuscito impossibile ad una compagnia drammatica il comporsi un repertorio tutto di produzioni italiane; ed oggi il repertorio delle produzioni nazionali aumenta, si può dire, ogni settimana, e diviene più savio. Ieri con un lavoro gentile di filigrana, *Fragilità*, del Torelli; con una satira sociale, *Gli uomini serî*, del Ferrari; oggi coll'*Arduino d'Ivrea* del Morelli, un dramma storico smagliante, o col *Falconiere* del Marenco, una fantasia, un idillio che è corso trionfante dalla Dora all' Amenano. Ieri col *Brindisi* di Castelnuovo, un quadretto di genere abilmente colorito; col *Matrimonio di un vedovo* del Muratori, un altro quadretto di genere; colle *Amiche* del Sunêr, un lavoro coscienzioso; oggi con *Cause ed effetti* del Ferrari, un gran quadro della sua più schietta maniera; con *Chi sa il giuoco non l'insegni*, un finissimo pastello del Martini, e fresco fresco, col *Nerone* del Cossa, che i milanesi hanno accolto con vero entusiasmo. E poi quanti nomi venuti su e sommersi dalle ondate della marea! Quanti tentativi andati a male o riusciti a metà, che pur devono contarsi per qualcosa!

Quando si vede una nazione invasata a cotesto modo da un'idea, par ragionevole il supporre che tale idea

rappresenti un bisogno vivo e reale dello spirito di essa, un'attività intima, funzionale che, presto o tardi, deve attuarsi e ne cerca intanto la via. Quando si vede a tale attività intima corrispondere un lavoro materiale sempre crescente, e colla quantità aumentarsene fino a un certo grado anche la qualità, par non meno ragionevole il conchiudere che quell'idea può dirsi oramai un fatto bello e compiuto; giacchè è nella natura delle cose lo svolgersi e l'arrivare al loro perfetto sviluppo, e non è mica, in taluni casi, esagerazione il chiamar compiuto ciò che ora appena comincia. Tutto sta nel vedere se cotesta idea che riscalda la testa di una nazione è proprio un' attività intima, organica del suo spirito, o un'eccitazione esteriore, accidentale, fittizia, che si esercita a caso nello astratto. Tutto sta nel vedere se il prodotto materiale di cotesta idea ha il carattere della vera vitalità perchè ciò che lo investe è preciso, come dicono i fisiologi, una funzione, o rappresenta soltanto un'attività sviata, invertita, sia, quello che altrimenti va chiamato una malattia.

Ecco quanto io voglio dire, e in gran confidenza, al lettore.

Da combattente diventato dunque spettatore, ho avuto agio di riflettere più tranquillamente intorno al nostro teatro; ed ho potuto da mesi e mesi pensare per conto mio, senz'avere il bisogno di scriverla, una ben lunga rassegna dove son venute a fondersi tutte le rassegne che il lettore, se vorrà, potrà leggere in

questo volume, e quelle più numerose e ben più pregevoli che il Franchetti, il Filippi, il Checchi, il D'Arcais hanno il torto di lasciare affogate nelle collezioni dei giornali. Da questa grande congerie di fatti, di analisi, di giudizî, di opinioni ho per mesi e mesi stillato i resultati più certi, le illazioni più sicure; e siccome conosco qualche poco, le astuzie, le malizie, le pudicizie, direi, del mestiere (i francesi direbbero le *nuances*), così non mi è stato difficile cavar dalle rassegne altrui più che non ne caverebbe un lettore ordinario.

Il resultato non è stato piacevole niente affatto!

Giorno per giorno, ora per ora, ho veduto cadere un sassolino del bello edificio che l'imaginazione aveva messo su con tanto impegno ed amore, sul frontone del quale aveva scritto a caratteri d'oro: Risorgimento del Teatro Italiano; ed al punto in cui sono, non ne rimane più che qualche rudere, tanto per ricordare che una volta l'edificio lì c'era. Oh, se il cuore ha sofferto! Oh, se il cuore soffre ancora! E che rabbia, rileggendo questi poveri scritti per la ristampa, nello scoprirvi infiltrato qua e là il germe crudele di tale scetticismo, qualcosa come un sentimento vago, indeciso che non aveva avuto tempo di prender la forma di un concetto determinato, ma capace di diventarlo a tempo opportuno! Il mio cuore infatti si ribella spesso contro le convinzioni della mente; e la ristampa di questo volume (il lettore dovrebbe capirlo) fu decisa proprio in un momento di ribellione, almeno per quella

parte che nella pubblicazione d'un'opera tocca allo zelo dell'autore per le idee. Ma ribellarsi non significa sempre aver ragione, sicchè oggi che torno a seccare il pubblico co' miei saggi critici intorno al teatro italiano contemporaneo, non voglio lasciarmi sfuggir di mano l'occasione di confessare, per isgravio di coscienza, il mio peccato di pensiero.

Capisco che una simile confessione, massime pel luogo in cui vien fatta, ha molto dello strano e del paradossale; nè sarà certo il miglior mezzo di raccomandare il volume ai lettori. Ma oramai quello che posso fare di meglio è il dire le cose colla maggior brevità.

La mia fede nel risorgimento del teatro italiano è stata scossa e distrutta da due ragionamenti diversi. Uno riguarda l'arte generale, l'altro l'indole particolare del nostro genio nazionale.

Una storia della letteratura drammatica non potrebbe oggi esimersi dal trattare il suo soggetto molto diversamente dalla maniera usata dallo Schlegel. La storia d'un'opera d'arte va calcolata preciso come la storia d'un organismo. Il dramma degli Indiani, la tragedia dei Greci e i lavori di Shakespeare non son da riputarsi una cosa affatto diversa: la commedia d'Aristofane non è per nulla a credersi senza strette relazioni colla commedia contemporanea di Dumas figlio.

Intendo dire che in una storia della letteratura dram-

matica sarebbe da cercare e da far risaltare sopra tutto l'unità dell'organismo a traverso le forme apparenti e casuali; sarebbe a cercare, per esempio, non la tragedia greca, la inglese, la francese e la italiana, ma la tragedia; non la commedia delle diverse nazioni, ma la commedia. E neanco queste due forme drammatiche così separate e come viventi da per sè stesse, ma fuse insieme e come procedenti l'una dall'altra con evoluzione creatrice. Giacchè non essendo esse altro che forme vive d'un'unica essenza, il pensiero umano, in quanto tali, son forme che non si ripetono, che non tornano indietro o in avanti a lor grado e piacere, ma necessità logiche, ma processi dialettici che si compiono con esattezza e precisione ammirabili. Così le storie parziali delle diverse letterature drammatiche rappresentano tanti momenti consecutivi della medesima forma, del medesimo organismo che effettua il suo sviluppo in condizioni e luoghi disparati; sicchè nella storia parziale d'una letteratura vi è sempre un punto in cui il tal genere mostra un' energia, uno splendore che si cerca invano nelle altre e nei secoli dappresso.

Se questa non fosse una legge vera, molti fatti della storia letteraria rimarrebbero dei problemi inesplicati e inesplicabili. Perchè gli italiani che ebbero i miracoli della *Commedia dell'Arte* (un capitolo magnifico di storia che è sempre da scrivere) e non hanno potuto avere e non avranno forse mai nè un Molière, nè (che che

se ne pensi oggi) un Dumas figlio, un Augier? Perchè i francesi con tutti i loro Racine e i Corneille non sono riusciti a produrre delle vere tragedie? E perchè gl'inglesi, con tutto il loro immenso Shakespeare, si veggono ora costretti a contentarsi delle miserie da scolare del *tea-cup and saucer dramas* del Robertson o alla men peggio dell'*Abisso* di Dickens? Perchè finalmente, prima di noi italiani, non son riusciti con Schiller, coi Romantici, colla *Giovane Germania*, colla scuola di Gutzkow e di Labe nemmeno i tedeschi? Questo non vuol dire che la produzione teatrale non continui o non possa continuare anche dopo; ma vuol dire però che continua come accidente, come forma vuota di contenuto reale, più retorica che arte, e val lo stesso che non esistesse.

Siamo ora nel caso di affermare che tanto per la tragedia quanto per la commedia l'evoluzione esplicativa sia proprio compiuta, sicchè non rimanga più nulla da fare in drammatica all'infuori dello erigere al teatro un monumento di critica degno davvero dal soggetto?

Per chi si occupa di questi studi poco meno che empiricamente, la conchiusione sarà una stramberia senza senso comune. Come! ci è da sentirsi rispondere, la tragedia è morta appunto quando il Cossa scrive e fa rappresentare il *Nerone*? La commedia è morta appunto quando Ferrari dà al teatro *Causa ed effetti*, e Dumas figlio *Une visite de noces* e la *Princesse*

Giorges? Ma questa è una mattezza! — Con chi ragiona in tal modo è inutile ogni discussione; non ci sarà mai verso d'intendersi. Pel lettore capace di apprezzar le ragioni nel loro giusto valore è inutile egualmente lo svilupparle dall'altro. Io mi son rifatto per conto mio e secondo cotesto piano semplice e naturale tutta la storia dell'arte drammatica nelle sue linee più larghe, ed ho visto uscirne fuori la rigida conchiusione che la forma tragica raggiunse, è già tempo in Inghilterra, il suo ultimo sviluppo con Shakespeare e la forma comica in Francia con Augier e Dumas figlio ai dì nostri. Tanto per l'uno quanto per l'altro caso c'è voluto, s'intende, un concorso di circostanze opportune, di avvenimenti morali, politici e sociali che potevan benissimo, fino a un certo punto, prodursi altrove, e quindi, fino a un certo punto, produrre altrove cotesto sviluppo finale. Ma c'è da scommettere cento contr'uno che come dopo Shakespeare delle vere tragedie non se ne sono viste quantunque ne siano state scritte delle belle migliaia; così dopo Augier e Dumas figlio, delle vere commedie non se ne vedranno nemmeno, quantunque se ne sarà per iscrivere delle altre centinaia di migliaia.

Or io dico: nella storia dell'arte drammatica la nostra parte noi l'abbiamo già avuta. Non vi fu un momento in cui il teatro italiano fu il solo teatro di Europa? E perchè non voler credere che il vero, l'unico teatro italiano fu già la *Commedia dell'arte*, que-

sta meraviglia ancora in attesa d' uno storico, anche dopo i lavori degli stranieri che l'hanno amorosamente non superficialmente studiata? Fu forse colpa del genio italiano se invece di esser lui a metter ora la cornice dell'edificio, si trovò dalla situazione storica costretto a lavorare alla base e a lasciare ad altri l'onore di riporre le tegole e di finirlo in ogni sua parte? Un lavoro che dimostrasse ad evidenza come tutti gli elementi del teatro moderno siano già nella *Commedia dell' Arte* in un vero stato di fermento e di creazione; un lavoro che ci assegnasse, senza pregiudizî retorici, il nostro onorevolissimo posto nella storia della letteratura drammatica, giudicando con criterî solidi e nuovi l' opera del Goldoni, dove la *Commedia dell' Arte* per sua intima legge si risolve, sarebbe lavoro utile e degno del tempo in cui viviamo, tale da tentare qualcuno degli eletti ingegni che rivolgonsi senza frutto direttamente al teatro.

Ma noi, per nostro gran male, viviamo d'astrattezze. « Le condizioni politiche e morali che si sono sovrapposte al libero sviluppo italiano ci hanno, come osserva il nostro gran critico vivente, creata una coscienza artificiale e vacillante, e ci tolgono ogni raccoglimento, ogn' intimità.... C' incalza ancora l' accademia, l' arcadia, il classicismo e il romanticismo. Continua l' enfasi e la retorica, argomento di poca serietà di studi e di vita. Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita e lavoro nostro. E

da' nostri vanti si intravvede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di nuova formazione. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non ai secondi posti. »

Anzi alla testa del movimento, oso aggiungere io; ed è questa, se non erro, la promessa più sicura, la conseguenza più certa di tutto quel complicato viluppo che si chiama storia d'Italia. Ma cotesta prevalenza, cotesto futuro primato sarà appunto nell'arte, nella letteratura? Ci è molto da dubitarne. Noi arriviamo troppo tardi.

Se non credessi di abusar davvero della pazienza del lettore, potrei benissimo, tornando al mio tema, fargli toccare con mano come l'organismo della commedia abbia raggiunto in Augier e Dumas figlio il suo più perfetto sviluppo, e come dall'intimo carattere di esso sviluppo, per un divieto molto simile a quello che il Manzoni avvertiva fatto dal pubblico dopo il Tasso riguardo all'epopea, ci sia omai proibito solennemente di tentare il teatro. In Augier e Dumas figlio (e prendo questi due nomi come la più perfetta incarnazione drammatica dell'idea moderna) si è prodotta, per un fortunato concorso di elementi diversi, il più arduo, il più difficile connubio che esiga l'arte contemporanea, quello del pensatore e dell'artista. Il pensatore, notiamolo, di già supera l' ar-

tista, ma non tanto che la sua idea non rivesta forme vive e palpitanti, e non si muova come un essere appassionato e libero nella pienezza del suo arbitrio. Il miracolo è compiuto da questo semplice fatto: la coscienza dell'artista non è divenuta ancora la coscienza del personaggio; o, per dir meglio, se l'artista sa quel che fa, non lo sa egualmente la sua creatura, ed essa vive e rimarrà immortale, cioè artistica, appunto ed unicamente per questo. È l'estremo limite a cui può arrivare l'arte drammatica per rimanere arte sempre, benchè di molto mutata. Una linea più in là, ed essa piomba nell'abisso. *Les idées de Madame Aubray* sono l'arte che si piace camminare sul filo d'un rasoio, benchè senta di già montarsi la vertigine alla testa. Ci manca poco perchè qui il personaggio, la creatura, abbia netta la coscienza di se stessa quanto il poeta, suo creatore; ed è l'inizio dell'ultima fase in cui l'arte si risolve nel suo puro principio, il pensiero. Involontariamente, da vero artista, Dumas figlio ha messo fuori il grido d'allarme che annunzia questa finale e tremenda catastrofe. Leggi, o rileggi se tu l'hai letta, l'eloquente e splendida prefazione del suo *fils naturel*. È un grido che strazia l'anima, qualcosa che somiglia al famoso grido dell'antichità: Il gran Pane muore! Il gran Pane muore!

Così noi arriviamo nel momento più sfavorevole, anche riguardo alla natura del nostro genio nazionale. Il De Sanctis dice: che « l'ipocrisia religiosa, la pre-

valenza delle necessità politiche, le abitudini accademiche, i lunghi ozî, le reminiscenze d'una servitù e abbiezione di parecchi secoli, gl'impulsi estranei soprapposti al nostro libero sviluppo, ci hanno creato una coscienza artifiziale e vacillante. » E sia. Ma io chiedo scusa di osservare che deve esservi qualcosa di più intimo, di più essenziale nel nostro genio, che ci vieta di diventar diversi da quelli che siamo. Lo artista in Italia, bisogna omai persuadersene, è un accidente, è un'esteriorità che non risulta da un'incubazione, da un processo delle profonde viscere del pensatore. E questo parmi avvenga unicamente perchè il pensatore vi è da gran tempo più adatto e quasi ha preceduto l'artista. Benchè in un'altra sfera e con condizioni ed intenti diversi, noi siamo sempre i Romani d'una volta. Gira e rigira, non siamo mai usciti dalla nostra cerchia, e probabilmente non ne usciremo mai per quanti sforzi faremo « di convertire il mondo moderno in mondo nostro studiandolo, assimilandocelo e trasformandolo », come arte. Talchè saremo schiettamente, sinceramente e, quel che è più, naturalmente il mondo moderno; ma, giusto per ciò, saremo più noi e non avremo nulla che fare coll'arte.

Sarebbe davvero stoltezza negare intanto che da due lustri in qua non si sia in Italia guadagnato terreno nella lotta drammatica. Abbiamo fatto molto, troppo, più di quel che non ci saremmo attesi o non avremmo osato sperare. Ma, al nostro solito, noi guardiamo l'o-

pera nostra superficialmente, da retori e c'inganniamo nel giudicarla. Non già che talvolta non spunti qua e là un barlume di coscienza che ci porga un sentimento confuso, ma vero, del nostro stato; però è proprio un barlume. Mesi fa il Filippi, forse in un momento di stanchezza, a proposito del fervore produttivo dei nostri scrittori, usciva nella *Perseveranza* in queste amare parole: « È un' illusione che rende arduo, affrettato il compito della critica, e mette il pubblico alle dure prove della noia, perchè non è presumibile che alla quantità corrisponda la qualità. Una volta ci lagnavamo della scarsezza: adesso è giocoforza lagnarsi dell'abbondanza. La febbre della produzione ha invaso tutti gli scrittori e scrittorelli: autori, attori, giornalisti, poveri, ricchi, blasonati, burocratici, chiunque sa scrivere il proprio nome non si perita di collocarlo sotto il titolo di un dramma, d'una commedia, o d'una farsa: ci è da morire d'indigestione! I direttori che sanno come la novità sia facile esca al pubblico, accettano ogni lavoro purchè possano apporgli in calce l'appellativo di *nuovissimo:* il pubblico, alla sua volta, attratto dalla curiosità accorre in folla, si diverte, si annoia, applaude, disapprova a casaccio; tanto è vero che molti nuovi lavori in un luogo si applaudono a furore e nell'altro si fischiano di santa ragione. Negli applausi ha gran parte qualche volta la simpatia, il partito, la chiesuola letteraria: è un professore che ha degli scolari che gli vogliono bene;

è un poeta che coi versi ha fatto sospirare le belle; è un conte, un barone, che ha dalla sua parte il *buon genere*, tutta l'aristocrazia: o un moderato che ha per sè i conforti, od è un rosso protetto dagl'irreconciliabili. I veri successi di rado si fondano sulle sacrosante ragioni del vero e del bello, e gl'insuccessi sono troppo ispirati dalle antipatie, dalle ire partigiane, dalle prevenzioni di scuola e di sistema, dai motivi di congrega e di campanile, perchè si possano tenere per inappellabili condanne. » Lo stesso Filippi intanto, pochi mesi dopo, in un momento di entusiasmo, inneggiava all' emancipazione già compiuta del teatro italiano dal francese: Omai non abbiamo più nulla da invidiare in fatto di cose drammatiche ai nostri arguti vicini; ai loro Sardou, ai loro Barrière, ai loro Augier, ai loro Dumas figlio, abbiamo già da proporre i Sardou, i Barrière, gli Augier, i Dumas figlio nostrani e con qualcosa di più, proprio con qualcosa di più, la morale!

Io non ho messo in riscontro questi due diversi giudizî dell'egregio Filippi per aver il gusto di mostrarlo in contraddizione apertissima: sarebbe vera grulleria. Nulla di più naturale e di più scusabile in un critico drammatico, lo dissi principiando. Nelle pagine di questo volume il lettore troverà di sicuro incertezze, contraddizioni, allucinazioni consimili. È la vita, è la lotta. Il concetto tenta distrigarsi dal fatto minuto, dalle circostanze accidentali e brute che lo avviluppano, e non sempre riesce. Guardato così infatti, giorno per giorno,

il lavoro d'un critico par quasi assurdo. È un mondo in frammenti di cui non si capisce l'insieme. Guardato poi nel suo complesso, l'assurdo sparisce e il ritono della vita vi si spiega solenne. Bisogna saperlo guardare.

Ho invece voluto citare questi due giudizî di persona che se ne intende perchè l'uno mi dimostra un lampo di coscienza critica che non è comune, mentre l'altro è il giudizio ordinario, volgare, superficiale che ha corso in tutta la penisola. La certezza del nostro risorgimento drammatico è fondata sul fatto esteriore, su caratteristiche materiali e potrei anche dire estranee all'arte. La più solennemente messa in mostra è la morale, come se l'arte divenisse immorale pel solo fatto di riprodurre personaggi immorali; come se a questa stregua i più grandi capolavori del teatro antico e moderno non andassero tutti a spasso. Ma vada per la morale; è un ingrediente che in arte non guasta; a patto però che non sopraffaccia la vita ci è mai il verso di trovarla in questo nostro neo-teatro? Io oso affermare di no. Intendo la vita intima, la vita razionale, per così esprimermi, del sentimento, la spontaneità del movimento, dello spirito che riduce l'opera d'arte un che d'organico e d'animato come ogn'altra cosa vivente. Vi è bensì un artifizio più o meno squisito, uno sforzo palese del concetto dello scrittore per compenetrarsi e fondersi nella forma, ma non ci sono nè la compenetrazione, nè la fusione avverate. Ve-

diamo due elementi che si toccano, ma che si ripugnano perchè non nati ad un parto. Son venuti fuori l'uno prima e l'altro dopo, e non ci è stato nell'anima dello scrittore colore bastante da ridurli ad unità. E la ragione non ne è mica un mistero. Come moto, come sentimento, come passione, la vita moderna ha già attinto altrove uno sviluppo che in casa nostra fu impedito e ritardato. Noi ci affretteremo a passare di volo per tutti cotesti studi: mera formalità, mero accidente. Dobbiamo andar oltre, abbiamo il nostro compito anche noi. Ed è un compito serio, positivo, interiore, in cui le forme dell'arte si risolvono necessariamente in un' ironia che le disorganizza, che inconsapevolmente se le assimila e finisce coll' annullarle. Giungiamo così al più spiegato movimento del nostro carattere contro ogni nostro volere, senza ancora intenderlo è quel che ci succede in drammatica. L'ironia non è svelata, non è concetto, che fino ad un certo limite vorrebbe dire anche arte; è istintiva, profonda e quindi più seriamente mortale. Insomma l'ironia è più nel fatto che nel nostro spirito, è nel rapporto non colto ancora, più che nella coscienza del rapporto. Ma è il nostro genio, e non si muta. Il giorno che l'educazione ci avrà sbarazzati di questa coscienza fittizia e vacillante così ben caratterizzata dal De Sanctis, noi ci accorgeremo universalmente che il nostro neoteatro è un' ironia.

Che vi vediamo infatti? La riproduzione, la copia,

il *pastiche*, il musaico di tutte le forme indifferentemente tentate, indifferentemente prodotte, indifferentemente accolte ed applaudite. Tra il Ferrari, il Torelli e il Marenco nessuna conciliazione possibile. I due primi due veri ingegni, due forze vive che, se non riescono, non riescono perchè non debbono e non possono riuscire, ma degni di amore, di rispetto e di gratitudine immensa pel loro improbo lavoro. Il terzo un retore, un verseggiatore, un facitore d'idillî, dove ci sarà tutto all'infuori di un verso, d'una piccola scintilla drammatica. Ebbene la nostra ironia giunge fino a questo: Ferrari, Torelli, Marenco si mettono a un fascio; la retorica di questi va apprezzata come di valore uguale alla vera e maschia poesia dei due primi e il *Falconiere* può per un momento quasi quasi ecclissare il merito, il successo del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, della *Medicina d'una ragazza ammalata* del Ferrari, dei *Mariti* e di *Fragilità* del Torelli, e aver tutta l'aria di un trionfo. Ma non ci è da farne le meraviglie. Quello che pratica, più scusabile, il pubblico, lo praticano quasi senza scusa gli autori. Luigi Alberti tenterà la commedia goldoniana schietta e vorrà farla fin passare per un lavoro inedito del gran Veneziano. Paolo Ferrari scriverà una *Attrice cameriera* che sarà anche peggio.

Un altro sintomo della vera malattia che uccide presso noi la drammatica io lo trovo in questo risveglio un po' fittizio, logico del resto, dei teatri in dia-

letto. « La malattia è un processo d'analisi sulla sintesi delle singole energie vitali » disse l'anno scorso il Tommasi, ed è una definizione che può benissimo applicarsi alle cose d'arte, perchè anche nell'arte ci è la vita. Il teatro in dialetto vuol dire primieramente una vita inferiore e per tante ragioni. Inferiore pei mezzi che usa, inferiore pel suo contenuto che non esca e non può affatto uscire da una certa classe sociale, inferiore per le intenzioni artistiche che son messe al secondo, al terzo, all'ultimo posto nella mente dello scrittore. Vuol dire inoltre vita locale, provinciale, frazionatamente, analisi, preciso un ridestare, come dice il Tommasi per la malattia ordinaria, uno svegliare tutte le energie occulte della materia viva, le quali pel servizio della vita erano rimaste latenti come tante forze in istato di tensione. Da cotesto basso fondo, ove si è ridotta fra noi la sola reale poverissima scintilla dell'arte, quando n'è uscito un capolavoro come *Monsù Travet*, n'è uscito tutto; non gli si può chiedere di più: e l'arte superiore non ha, relativamente, saputo darci nulla, proprio nulla, di uguale.

Da quanto ho detto non è da inferirsene che se in Italia, da due lustri in qua, si è nella drammatica guadagnato terreno, non se ne possa da oggi in poi guadagnare ancora di più. Ci è retorica e retorica: e noi siamo capaci di toccare la cima della perfezione su questo soggetto. Non è la voglia e l'educazione che ci manca. Può inferirsene però che andare più in là della retorica sarà difficiluccio.

Tardi mi accorgo che questo non era discorso da prefazione. A volergli dare il convenevole svolgimento occorrerebbe scrivere a dirittura un volume. E un volume che serva di corollario ad un altro, e un volumé che abbia bisogno del corollario di un altro sarebbero egualmente, non vo' dir altro, ridicoli. Giacchè vorrei persuaso il lettore che alla fin fine tra il mio modo di pensare di oggi e quello di quattro, cinque anni fa non ci è poi tanta distanza. Egli potrà accertarsi come i germi di questa prefazione io gli abbia trovati, rileggendo, sparsi qua e là negli scritti qui appresso raccolti. Essa è venuta fuori tale quale è, perchè ben doveva essere il frutto di cotesti germi, la loro estrema conseguenza.

Già io forse m'inganno sull'effetto che potranno produrre queste idee su gran parte di coloro che avranno avuto la pazienza di leggermi. Quando vien l'ora, le stesse idee pullulano in mille teste senza che se le siano mai comunicate. L' atmosfera morale è pregna di atomi fecondi. Gli intelletti si trovano lavorati, preparati a riceverli e a farli tosto germogliare. Come nei primi giorni dell'aprile le rose fioriscono ad un tratto con accordo stupendo; così nella primavera del pensiero le idee fioriscono anch'esse e diventan cosa comune. Chi può dire: questa idea è mia, esclusivamente mia? Nessuno, mi pare. Un'idea è il prodotto di mille elementi diversi, e il solo che possa legittimamente rivendicarne la proprietà è il pensiero umano, il pensiero assoluto.

Ho dinanzi agli occhi un'incisione che rappresenta un quadro dell'Holbach, la distruzione di Gerusalemme. Mentre nel fondo i soldati romani continuano ancora la strage, sul davanti una famiglia ebrea, una famiglia di giusti, parte a piedi, parte a cavallo ad un asinello, esce salmodiando dalla città desolata, sotto la scorta degli angioli tutelari che recano in mano il mistico calice del santuario abbandonato. Da questa antitesi si diffonde in tutto il quadro una mestizia grave, profonda, solenne. Or tutte le volte che mi accade di pensare o di ragionar d'arte e specialmente di drammatica i miei sguardi si rivolgono malinconicamente verso questa bella incisione e la fissano a lungo. In quelle dolci e severe figure di angioli che fuggono via dal santuario trovo sempre qualcosa che corrisponde alle tristi conchiusioni del mio pensiero, e non mi riesce di staccarmi da essi senza un vivo sentimento di dolore e un sospiro di rimpianto.

Mineo, 5 marzo 1872.

LUIGI CAPUANA.

SAGGI CRITICI

TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

CESARE TREVISANI [1]

Non ci attaccheremo alla *Relazione* del signor Trevisani per ridire confusamente, nel breve spazio d'una rassegna, ciò ch' egli ha detto con diffusione e varietà in 192 pagine in 16°. Se dovessimo scrivere un cenno sulla storia del teatro italiano dell' ultimo ventennio, noi terremmo per molte ragioni una via affatto diversa di quella scelta dall'egregio scrittore per patria carità, e il rovescio della medaglia non apparirebbe certamente tanto bello quanto il lato ch' egli ora ci presenta.

La *Relazione* del signor Trevisani ha un peccato d' origine: doveva far parte di quelle relazioni ch' il ministro Berti aveva ideato di mandare a Parigi per l'Esposizione universale con le quali si voleva, per dir così, mettere in mostra anche il lavoro scientifico e letterario degl' Italiani durante quest' ultimi quattro lustri, e apprendere agli stranieri (spesso giudici stortissimi delle cose nostre)

[1] *Delle condizioni della Letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio*, relazione storica.— Firenze. Bettini, 1867.

ciò ch' abbiamo saputo produrre coll' intelletto e colla fantasia in mezzo ad agitazioni e traversie d' ogni sorta. L' idea era bella e molto onorevole per l' Italia; ma, come gran parte delle cose onorevoli e belle, non riuscì. Di coloro che avevano assunto l' incarico delle diverse relazioni pochi corrisposero in tempo all' invito del ministro; e tra essi vuòl esser più lodato il nostro autore che dovette surrogare il compianto Brofferio al quale il Berti s' era da prima rivolto.

Il signor Trevisani s' accorse subito della scabrosità del suo tema. Presentarsi all' Europa, anzi al mondo civilizzato, con una relazione storica intorno alle condizioni della letteratura drammatica italiana nell' ultimo ventennio era come affermare anticipatamente che gl' Italiani possedessero una letteratura drammatica contemporanea. I Francesi (che su questo punto non hanno torto se credonsi maestri) con quella fina ironia che così li distingue, avrebbero potuto chiedergli:

— Una letteratura drammatica italiana, contemporanea? Da quando in qua, se fin oggi nessuno se n' era accorto?

— Scusino, voleva rispondere il nostro autore ch' aveva già previsto la maliziosa domanda; io non mi son lasciato accecare dall' amor patrio fino al punto di vedere il bianco nero e il nero bianco. Non è mica mia intenzione darvi ad intendere che quanto tra noi s' è scritto di tragedie, drammi e commedie nell' ultimo ventennio possa dirsi veramente una letteratura, anzi confesso innanzi tutto ch' il principale carattere del nostro teatro contemporaneo è ben altro che letterario nel senso più retto di questa parola, cioè è ben altro che quello d'una

opera d'arte. Ma è appunto cotesta singolarità ch' io intendo mettervi sotto gli occhi; è appunto cotesta fisonomia speciale quella ch' io voglio far notare all' Europa per impedirle di più rimpiangere la nostra povertà. Giacchè se noi abbiamo trascurato il vero culto dell'arte, non ci siamo però dati all'adorazione d' idoli falsi e bugiardi. Ci trovavamo in condizioni eccezionali e dolorose. Avevamo bisogno di sviluppare, di diffondere il pensiero italiano con tutti i modi possibili. Non bastando i libri, mancando i giornali, noi ci rivolgemmo quindi al teatro come all' unico mezzo con cu' educare politicamente il popolo, infiammarlo di patriottismo, metterlo d'accordo nell'opera eroica della redenzione nazionale; e naturalmente pensammo più al concetto ch' alla forma d' esso: ma fu necessità, fu deliberato proposito, non bassa ignoranza. Usi poi a fare incredibili sforzi onde nascondere l' idea alla sospettosa vigilanza della censura e della polizia, quando, più tardi, l' opera dell' indipendenza e dell' unità della patria fu assicurata, noi non sapemmo o non potemmo reprimere la straordinaria esultazione degli animi nostri; e, soltanto in grazia di questo, il lirismo patriottico è sopravvissuto alquanto al santissimo scopo per cu' era stato adoprato. Però non abbiate timore. Già cominciamo a ragionare con calma. Prima ch' altri venisse ad avvisarcelo, c' eravamo belli e accorti ch' a voler risuscitare il teatro nazionale bisognava tenere una via diversa da quella battuta finora: e dicendovi ch' abbiamo fatto qualche passo da potercene tenere, non metto fuori un' esagerazione, perchè sono in caso di parlarvi con le prove alla mano. —

Ecco, su per giù, quello ch' intendeva dire agli stranieri il signor Trevisani: ma l'occasione mancò. E la sua relazione sarebbe rimasta sempre inedita sullo scrittoio ministeriale s' egli, con lodevole consiglio, non l' avesse ripresa per pubblicarla a parte.

L' egregio autore ci fa sapere nell'*avvertenza* ch' il presente scritto è intieramente rifuso da quello ch' era prima, avendogli dato proporzioni molto più estese, e avendolo in qualche modo costretto a deviare dallo stabilito indirizzo col concedere un po' di posto alla parte estetica e bibliografica, sebbene non in proporzioni da nuocere allo sviluppo dell' idea originaria: « Mi parve, egli dice, che pubblicando isolatamente il mio lavoro io dovessi dargli un più largo svolgimento, riflettendo che, se da un rapporto complessivo sull'arte drammatica si poteva sperare una sufficiente notizia intorno alle ragioni educative del nostro teatro, di fronte alle incredibili difficoltà contro cui fu costretto combattere, non si sarebbe dall'altro canto potuto raccogliere per tale via ch' una lontana idea del suo sentimento artistico e del suo merito letterario. Questo criterio non può, secondo me, essere giustamente determinato che dallo studio dei particolari, e da tale mio profondo convincimento nasce appunto che la mia relazione, pigliando ora veste nuova e sembianza, entri con meno circoscritto andamento anche nelle regioni estetiche d'un' arte, che dei costumi e della società è il più vivo riflesso. E credo inoltre ch' il teatro drammatico italiano sfugga meno alla critica severa in uno studio complessivo d'esso, ch' in uno studio di dettaglio: perchè se teatro propriamente detto non abbiamo, abbiamo pure

scrittori e produzioni, a cui si possa rendere un encomio senza ch' il critico, per esser benevolo, esca dai confini del giusto e del vero. »

Il Trevisani ha segnato anticipatamente qualcuno degli appunti che la critica potrebbe fargli. « Tra i molti rimproveri, egli scrive, a cui potrà andar soggetto il mio lavoro, quello ch' esso raccolga troppi nomi di merito e di successo disformi, è il più preveduto, e non sarà il meno giusto: e tuttavia molti m' accuseranno di aver dimenticato nomi e produzioni che non avrebbero perduto al confronto. Ma questo giudizio non sarà di chi pensi all' intento principale sempre del mio lavoro; il quale essendo quello di mostrare come il nostro teatro drammatico servisse ad educare civilmente il popolo e sospingerlo verso un concetto prefisso del poeta; più servano ad esso quelle produzioni che rivestono un tale carattere che quelle, le quali (sebbene nel puro senso letterario più lodevoli) mirano soltanto al diletto. »

L' introduzione di questo nuovo elemento nel concetto generale del libro, se per un canto gli ha giovato facendolo uscire dallo stato di pura sintesi ideale, dall' altro però ci sembra v' abbia messo dentro un sicuro fomite di discordia che contribuisce a fargli assumere una fisonomia alquanto incerta ed impacciata. Ma ciò era quasi inevitabile. L' autore ha cercato di sfuggire con abilità tutti gli scogli del suo tema ora fermandosi a tempo, ora retrocedendo dalla via diritta per prendere rapidamente una scorciatoia, ora rasentando e, oserei dire, scivolando leggermente la costa pericolosa; e se in molti punti appariscon troppo manifesti gli sforzi ch' egli ha fatto

per non inciampare, diamone colpa al difficile assunto e confessiamo ch'ei se n'è cavato con qualche disinvolta bravura.

Giacchè bisogna pensare ch'il signor Trevisani non si è mica voluto illudere sulla verità della sua tesi, nè molto meno po' illudere i lettori. Avendo preso l'impegno di dimostrare la straordinaria importanza accordata al concetto nelle nostre opere drammatiche, egli non poteva dissimularsi ch' il concetto non costituisce per se medesimo il punto più rilevante in un'opera d'arte, perchè rientra nel dominio della speculazione politica, filosofica, sociale ec. ec., mentre invece è la forma, esclusivamente la forma, quella che ne determina sempre il carattere, e n'assicura l'esistenza.

Allorchè dunque il nostro autore chiese a se stesso se le preoccupazioni politiche potevano venire addotte come una scusa sufficiente a farci perdonare la nessuna importanza artistica del nostro teatro, la risposta non fu certamente affermativa come il suo cuore avrebbe voluto. Giacchè gli bastò rivolgere un'occhiata alla storia del teatro francese per trovarvi una preoccupazione politica e sociale non minore della nostra, congiunta al più felice svolgimento della forma. Cominciando dal *Tartuffe* e dal *Don Juan* di Molière e venendo giù giù al *Mariage de Figaro* di Beaumarchais e alla recentissima *Famille Benoìton* del Sardou, il teatro francese ha fatto precisamente e più compiutamente ciò che noi abbiamo tentato di fare in questo ultimo mezzo secolo, come può vedersi svolgendo anche alla lesta l'*Histoire de la Censure Théatrale en France* di Hallay-Dabot. Perchè intanto il teatro

italiano non è ancora riuscito a mettersi sulla buona via? Non più calcolando come causa principale del suo traviamento il nostro stato politico, quali sono dunque i veri motivi che gli hanno impedito di toccare la cima dell'arte? Ecco un problema complicatissimo ch'è d'uopo risolvere. Il difetto è nell'indirizzo de' nostri studi? È nell' intima natura del nostro ingegno? È nella costituzione della nostra società? È nell' inerzia, nell' incuria? o in tutte coteste cose prese insieme?

Il libro del signor Trevisani diventa quindi, in modo indiretto, un salutare avviso agli autori, e desideriamo di cuore che per amore della loro gloria e per onore dell'arte drammatica italiana non lo facciano rimanere *vox clamantis in deserto.*

Sì, non cesseremo di ripeterlo, il problema della forma è la questione più urgente del nostro teatro. Finchè i nostri autori, mettendosi a scrivere una commedia, non avranno in mente di farne una vera opera d'arte, vani torneranno tutti i loro sforzi per destarlo a nuova vita. E questo poi ci sembra tanto più facile quanto meno abbiamo, per certi punti, tradizioni da rispettare e legami da sciogliere. E questo ci sembra tanto più facile quanto più largamente sono state discusse ed affermate le diverse ragioni estetiche dell'arte. La drammatica, con tutte le opere poetiche, non è più oggi soltanto frutto di spontanea ispirazione ma anche di riflessione matura, e corrisponde in questo modo al contemporaneo criticismo.

Si capisce facilmente in che guisa il concetto esercitasse pel passato una siffatta malia sopra di noi da distoglierci dall'attenta osservazione de' mezzi che venivano

impiegati per rivelarcelo; ma è tempo omai di riguardare l'arte con animo più tranquillo, e di stabilire tra la forma e il concetto quell'adeguata proporzione ed armonia che rendono ad un'opera letteraria la sua vera sembianza. Dieci anni fa nessuno di noi, posto nel caso di dover scegliere fra il *Giovanni da Procida*, l'*Arnaldo da Brescia* del Niccolini e tutto l'intiero teatro di Shakspeare, avrebbe esitato un sol momento: ma al giorno d'oggi vorremmo che ci fossero ben molti capaci di dare cento *Giovanni da Procida* e cento *Arnaldi da Brescia* per aver *Falstaff* il buffone di Enrico IV.

Calcolando il difetto assoluto in cui si trova il nostro teatro, non solo d'una storia generale, ma anche di storie parziali, grandissima diventa agli occhi nostri l'importanza di questa pubblicazione che dà le prime linee di una monografia della nostra letteratura drammatica contemporanea, e ne fornisce abbondanti e preziosi materiali. Certamente non crediamo che tutti i giudizi d'essa possano venir accettati ad occhi chiusi; anzi confessiamo con intiera schiettezza che dissentiamo dall'egregio autore sull'importanza troppo benevolmente accordata ad alcuni deboli tentativi, talchè ci troveremmo grandemente imbarazzati se dovessimo metter d'accordo i suoi principi estetici con coteste produzioni da lui dette una quasi perfetta attuazione di quelli.

Ma tali nèi non diminuiscono in nulla il pregio del libro che sembra compilato, quantunque si risenta della fretta, con amorosa sollecitudine, e che ci rivela di quando in quando nomi nuovi ed ignorati i quali pur meriterebbero d'esser conosciuti a preferenza d'altri venuti in fama sproporzionata al loro merito.

Noi raccomandiamo questa *Relazione* a tutti gli amatori della nostr'arte drammatica, e principalmente a quelli che potrebbero imitarne il lodevole esempio, preparando con accurate monografie la storia generale del teatro italiano.

Dovremmo, come troppo sovente pratichiamo nel male, imitare da questo lato i nostri vicini, i francesi. Presso d' essi il teatro ha storie e cronache aneddote in abbondanza sia per la parte letteraria, sia per la parte rappresentativa ; e la storia delle nostre Maschere e quella dell'influenza dell'antica commedia italiana sul teatro francese sono state ultimamente scritte da Maurizio Sand e da Luigi Moland con un amore da farci vergognare della nostra abituale trascuratezza.

Il signor Trevisani non ha mancato di far cenno anche de' nostri più valenti attori; e Gustavo Modena, Adelaide Ristori, Alamanno Morelli, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Gaetano Gattinelli, Luigi Bellotti-Bon e i compianti Taddei e Pieri, hanno anch' essi una parola di lode per la parte dell'opera loro nel periodo degli ultimi vent'anni del nostro teatro.

Oh se da questo accenno venisse al Morelli, al Gattinelli, al Salvini, al Rossi, al Bellotti-Bon, la buona ispirazione di scrivere le loro *Memorie*, onde lasciarci quel tesoro di fatti, di tradizioni, d'aneddoti ch' indubitatamente posseggono e che (il più tardi possibile!) anderà perduto con essi!

Agosto 1857

AUTORI ED ATTORI

I.

La crisi che subisce in questo momento il teatro italiano, oltre a non esser nuova nelle vicende dell'arte, non è poi nemmeno così pericolosa come taluni se la imaginano. Un po' di storia non guasterà.

Nel 1653 Tristano l'Hermite, per rendere un servigio al suo amico Quinault, s'era preso l'incarico di leggere ai comici della *Comédie Française, Le Due Rivali* d'esso. I comici, credendo ch' il lavoro fosse dell' Hermite, gli offersero cento scudi; ma quando intesero ch' apparteneva ad un giovane poeta sconosciuto, li ridussero a cinquanta, mettendo avanti l'incertezza dell'esito. Dopo aver insistito vanamente per farli ritornare alla prima offerta, Tristano fece loro la proposta d' accordare all'autore il nono degli incassi serali delle prime rappresentazioni, tolte avanti le spese. I comici accettarono, e da ciò ebbero origine in Francia quelli ch' ora si chiamano *diritti d'autore.* Prima di questa convenzione, che nel 1697 divenne legge, gli autori francesi non erano trattati diversamente degli autori italiani d'oggidì. Quando Corneille domandò per le sue tragedie qualcosa di più di quel che soleva venir dato agli altri, madamigella Beaupré disse: « Corneille ci

ha nociuto assai. Fin qui per tre scudi ci procuravamo delle produzioni scritte in una notte, e si guadagnava un buon poco. Ora le sue tragedie ci costano un occhio e noi non guadagniamo quasi nulla. » A sentirla, parrebbe che Corneille si facesse d'oro. Invece egli diceva a Boileau, e questi poi lo metteva nella sua *Arte poetica:* « Je suis saoûl de gloire et affamé d'argent. » E Voltaire ci fa sapere che l'autore del *Cid* non poteva nemmeno fare il lusso di stare a Parigi, ma vi veniva da Rouen tutte le volte che dovevano rappresentarsi le sue tragedie, « *dont il tirait un profit qui ne répondait point du tout à leur gloire et à l'utilité dont elles étaient aux comédiens.* » I comici trovavano sempre protezioni e cavilli per eludere la legge e defraudare gli autori. I battibecchi erano quindi frequenti, e li rendevano più amari la insolenza e l'alterezza con cui gli autori venivano trattati da quelli. Nel 1776 il maresciallo Richelieu, stanco di questo, commise al Beaumarchais di studiare la questione teatrale dal lato finanziario, e verificare se le lagnanze degli autori intorno alla lesione de' loro diritti erano giuste. Per procedere coscenziosamente, Beaumarchais ricorse alla direzione della *Comédie Française* onde conoscere con esattezza gl'introiti e le spese serali; ma non gli fu permesso di veder il libro de' conti. Allora egli non trovò altro di meglio ch' aspettare ch' il suo *Barbiere di Siviglia* fosse arrivato alla trentaduesima rappresentazione, e domandare poi la nota di quello che come autore gli sarebbe spettato. Dopo inesplicabili lentezze, finalmente gli furono mandate quattro mila e cinquecento lire: le rifiutò perchè non accompagnate da nessun do-

cumento giustificativo. Gl' inviarono una nota senza firma: e la rifiutò egualmente. I comici dicevano che *si era fatto sempre così e con tutti;* ma Beaumarchais duro a reclamare i conti esatti. Quelli per disbrigarsene ricorsero in ultimo al maresciallo Duras gentiluomo di camera. Il maresciallo volle parlare col Beaumarchais, e lo pregò ch' invece di ostinarsi a domandare i conti esatti, con ch' avrebbe messo i comici in grande imbarazzo rimpetto agli altri autori, pensasse piuttosto a creare un nuovo regolamento il quale per l'avvenire garentisse i diritti degli scrittori drammatici. Beaumarchais allora convocò in casa sua tutti gli autori, e il nuovo regolamento fu discusso e approvato. A' comici parve proprio il finimondo. Le resistenze attive e passive, e gl'imbarazzi inestricabili che essi opposero si possono vedere nel suo *Compte-rendu aux auteurs dramatiques,* e in tutte le storie del teatro francese. Fu allora e in questa occasione che madamigella Luzy esclamò: *Eh quoi! n'y aurait-il pas moyen de se passer de ces coquins d'auteurs.* E Camerani: *Tant qu'il y aura des auteurs, notre théatre ne pourra prospérer.* Insomma gli autori francesi arrivàrono soltanto in questo secolo a vedere retribuite degnamente le produzioni del loro ingegno.

Il teatro italiano si trova oggi nelle precise condizioni del teatro francese del 1653, e convien confessare che dugento quattordici anni di differenza voglion dire qualcosa.

La legge sulla proprietà letteraria entrata in esercizio col primo di luglio ha suscitato ne' nostri comici una stizza incredibile. Tutti sono scandalizzati che questi si-

gnori autori drammatici osino pretendere sul serio una retribuzione convenevole per le opere loro, mentre finora erano rimasti contenti di poche centinaia di franchi, ed anche del semplice onore di vedersi *rappresentati.*

— I dritti di autore, essi dicono, sono la completa rovina dell'arte. Moltissime compagnie saran costrette a sciogliersi. Moltissimi capicomici dovran dichiarare fallimento. Non sarà più possibile andare avanti! Gli autori in questa occasione si mostrano ingratissimi verso di noi. Non abbiamo noi sempre fatto de' contratti particolari? Non abbiamo incoraggiato i principianti? Non abbiamo ordinate nuove commedie a quelli già celebri e che devono tutta a noi la loro celebrità? Le condizioni dell'arte rappresentativa in Italia sono infelicissime. I teatri, per la maggior parte, trovansi in mano d'Accademie che si prendono quasi metà degl'introiti d'ogni stagione. Abbiamo la piaga degli abbonamenti, la quale riduce l'ingresso ad un prezzo meschino e affatto sproporzionato all'ordinario del biglietto. Il pubblico non incoraggia come dovrebbe. I municipii non ne voglion sapere. Noi abbiamo esiti immensi. Metà della nostra paga va in abiti, e in spese di viaggi; l'altra metà serve a stento per nutrirci ed alloggiarci. Come pretendere che vengano dati i decimi e i dodicesimi agli autori? Sarebbe lo stesso che mettersi a lavorare per loro. Che succederà quindi? Succederà che noi rappresenteremo soltanto roba francese. E se gli autori francesi reclameranno anch'essi i loro diritti, allora svecchieremo centinaia di produzioni ora dimenticate; ordineremo traduzioni dallo spagnuolo, dal tedesco, e rimpasti di opere antiche onde renderle adatte al gusto moderno. Già i nostri

operai sono al lavoro. Vedremo chi la vincerà. Noi siamo compatti e risoluti. Per noi si tratta di vita o di morte, e vogliam morire sulla breccia. Lo ripetiamo: gli autori devono molto a noi; non noi agli autori. Anche dal lato del patriottismo la questione si risolve in nostro favore, giacchè sono essi che ci abbandonano, non noi che loro neghiamo la mano. I comici hanno fatto sforzi inauditi per tenere alto il vessillo della letteratura drammatica: e non è colpa loro se i genii non sono comparsi; e non è colpa loro se i più grandi fra noi devono la fama a capolavori stranieri. Messi alle strette, noi ci contenteremo più volentieri di pagare Augier, Sardou, Dumas figlio, Barrière, ec. ec. insomma tutti i francesi, piuttosto che spendere i nostri guadagni in commedie italiane che non valgon nulla e non hanno altro merito che d'essere italiane. Noi siamo deliberati a spuntarla. Vedremo se gli autori saranno così uniti e così forti da tenerci testa. Dato però il caso disgraziato che la vittoria fosse per essi, si gridi con certezza il *finis Poloniae*, il nostro teatro sarà bello e morto!

Questo press'a poco dicono i comici. E gli autori rispondono:

— Non è vero che noi ci dimostriamo ingrati verso voialtri come volete far credere. Noi cerchiamo far valere i giusti diritti che la legge ci accorda, e non comprendiamo in che modo ciò possa diventare un'ingratitudine. Finora siamo venuti da voialtri a presentarvi umilmente i nostri manoscritti, ed abbiamo accettato, facendo di necessità virtù, quelle piccole ricompense che vi è piaciuto di darci. Ora che la legge ne accorda la sua protezione, noi, anche per riguardo della nostra dignità

e del nostro decoro, vogliamo farci forti d'essa, e correre i rischi del giudizio del pubblico. Così voialtri non avrete più occasione di lamentarvi di quattrini sprecati in opere meschine e cadute per sempre dopo una prima rappresentazione; nè noi d'opere pagate poche centinaia di franchi, che poi servono ad impinguare le cassette degl'impresari. Ch'intendete col dire ch'i diritti d'autore sono la completa rovina dell'arte? Forse che l'arte drammatica consiste tutta ne' soli attori, e che gli autori ci siano per un sovrappiù? Se noialtri, senza di voi, non sapremmo che fare de' nostri lavori; non accade anche viceversa che, senza di noi, voialtri sareste proprio un corpo morto? Sì, noi ne conveniamo, le condizioni del teatro in Italia sono proprio infelicissime. Gli accademici, gli abbonati, il pubblico, i municipi, la vita zinganesca delle compagnie, il rincaro.... tutto è sfavorevole allo sviluppo dell'arte. Ma, o che noi si naviga col vento in poppa? Il più meschino attore d'una compagnia secondaria ha per lo meno mille franchi all'anno. E qual è l'autore che cava mille franchi all'anno da una sua commedia la quale non gli può costar meno di sei mesi di lavoro? Perchè se il comico vive della sua arte, e l'autore non deve viverne egualmente? Parlate di generosità, di protezioni.... Non neghiamo ch'alcuni di voialtri abbiano avuto il merito di dare commissioni di lavori e di pagarli come nessun capocomico fin allora faceva.... La storia dell'arte senza dubbio ne terrà conto.... Ma non può negarsi egualmente che le ricompense date (diciamole vistose, per quel che correva) spesso non siano state punto in proporzione degli utili ch'essi capicomici n'hanno

ritratto. Risponderete: era un contratto, una speculazione; sta bene. Ora gli autori vogliono speculare per proprio conto: che male c'è? Voialtri ripigliate: Pagare? Oh! noi non rappresenteremo più cose vostre. Sta anche bene. Siete nel vostro diritto. È la fibra patriottica che vi fa preferire le cose francesi alle nostre. Ma ch' è per cotesto? Noi speriamo ch' il pubblico darà ragione a chi spetta. Comprendiamo che ciò sposterà molti interessi, ch' anzi porterà un vero e gran rivolgimento; ma non si cerca di meglio. Sarà una propizia occasione per attuare molte riforme che da tanto tempo si reclamano, giovevoli egualmente agli attori, agli autori ed all' arte. Dopo ch' una trentina di capicomici si sono messi d' accordo, voialtri attori esclamate allegramente: Vedremo se gli autori drammatici saranno così uniti e forti da tenerci testa! Non dubitate: noi faremo del nostro meglio. Certamente i vostri raffazzonatori di cose antiche non saranno fra noi. E quand' anche ci fossero? La legge anderà egualmente, e il diritto trionferà. —

Vede bene il lettore che la disputa cerca di mantenersi entro forme convenienti. Una parola, come suol dirsi, poco parlamentare, corse una volta in un certo manifesto; ma poi fu scancellata. Ora sta ai capicomici di non farla rivivere. Noi ce ne rallegriamo, perchè in Francia accadde altrimenti, e le accuse e le recriminazioni giunsero ad una veemenza straordinaria che forse impedì alle due parti d'intendersi subito. Però non bisogna illudersi. La conciliazione non può essere tanto vicina. La guerra è stata dichiarata il primo di luglio, e ne abbiamo vedute appena appena le prime avvisaglie. Conviene aspet-

tare le stagioni drammatiche dell'autunno e del carnevale per formarsi un chiaro concetto della durata e degli effetti di questa discordia civile. Intanto il trionfo dei diritti di autore ci sembra sicuro. I capicomici non potranno ostinarsi lungamente in una resistenza che non è nemmeno gloriosa. Il pubblico li condannerà. Per quanto screditati, com' essi affermano, i nostri autori non sono però ancora riusciti ad estinguere negl'Italiani la legittima speranza di vedere il risorgimento del teatro nazionale; nè è da credersi che questi sopporteranno così facilmente che sparisca da' cartelloni la parola *nuovissima*. Le rifritture, le contraffazioni non basteranno nè a supplire il difetto, nè ad ingannarli. Se i capicomici vi s'affidano molto, s'accorgeranno subito come il pubblico si vendicherà dell'impertinenza di chi lo crede tanto stupido e tanto ignorante da poter scambiare per roba buona la mercanzia falsificata. Poniamo caso, per esempio, che gli abbonati cominciassero ad imporre come condizione del loro abbonamento un dato numero di produzioni nuovissime; (in Napoli lo fanno, e il signor Adamo Alberti è obbligato a dare quaranta commedie all'anno tutte nuove di zecca), che farebbero i capicomici e gl'impresari? A promettere e non mantenere ci avrebbero poco gusto. Rifiuterebbero gli abbuonamenti? Sarebbe un passo: ma non guadagnerebbero terreno nella questione delle *novità italiane*, e il pubblico stizzito potrebbe far loro un brutto scherzo, non tanto per amor dell'arte, quanto per picca e per amor proprio. Resterebbe una risoluzione eroica: tentare la resurrezione della *Commedia dell'arte.* Ma dove son oggi tra noi i comici capaci d'improvvisare una scena?

E chi ci dirà poi s'essa saprebbe oggi corrispondere alle esigenze del gusto moderno, dato pure che potesse rinascere come ne' tempi della sua più splendida giovinezza?

Insomma a' capicomici non rimane altra scusa che le cattive condizioni dell'arte teatrale italiana. Noi però non crediamo ch' i dritti d' autore possano essere un peso così enorme da far traboccare la bilancia in favor loro. I dritti d'autore, si capisce, son qualcosa che non va più nelle loro tasche dove ordinariamente è cascata finora, e le loro strida sono naturali, se non giuste: ne conveniamo. Ma dall'altra parte, bisogna avere un briciolo di ragione. Bisogna interrogare se stessi: abbiamo, noi comici, il diritto di vivere servendoci degli strumenti altrui, senza dare a' veri proprietari d'essi un'equa parte de' nostri guadagni? Certamente la coscienza di tutti i capicomici risponderà di no. Oh allora?

Abbiamo detto sin da principio che la presente crisi del teatro italiano non è poi così pericolosa come taluni se la immaginano. Ora aggiungiamo ch'essa è anzi salutare.

II.

Certamente non è soltanto per cagione delle cattive condizioni economiche che non abbiamo in Italia, fra gli scrittori viventi, non solo un Molière, un Goldoni, un Shakspeare, un Schiller, ma nemmeno un nome da contrapporre a' commediografi e drammaturgi contemporanei dell' altre nazioni. Il genio è un germe che nasce, fiorisce e fruttifica anch' a dispetto delle più grandi contrarietà di terreno e di temperatura. Spessissimo anzi

sono queste medesime contrarietà quelle che svolgono ed esercitano le forze di certi ingegni i quali, in caso diverso, avrebbero lasciato perire nell'inerzia l'elette facoltà ricevute dalla natura. Ma tal fatto però non deve ridursi ad assioma. Giacchè se la storia parla di molti scrittori ch' ebbero dalle traversie materiali forte istigamento a concepire sublimi creazioni, essa tace però di moltissimi che, con uguale talento de' primi, non ressero alla dura lotta delle strettezze della vita, e dall'arte infruttifera rivolsero la loro potente attività fin a' mestieri più bassi. Pel solito, a questo proposito sentiamo rammentare gli antichi, e specialmente i nomi di tre o quattro grandi scrittori morti di fame o allo spedale, quasi dovessimo lasciar ripetere simili esempi per non privarci de' capolavori che ne potrebbero nascere. Ma, grazie al cielo, cotesti tre o quattro nomi sono anch'essi un'eccezione alla regola; e in quanto al restante degli antichi è ingiustizia il prenderli per punto di paragone senza tener conto delle mutate condizioni della società, le quali impongono a' moderni un'esistenza materiale e morale che quelli, per fermo, non sognavan nemmeno. Bisogna una volta convincersi che l'arte di scrivere pel teatro si va facendo ogni giorno assai più ardua che non era in passato. Lo scrittore drammatico deve oggi lottare con difficoltà prima affatto sconosciute, incredibili per chi non si è mai provato a fare, o non s'è dato la pena di conoscerle e di studiarle. Se non volessimo di proposito tenerci sulle generalità, potremmo qui citare qualche nome d'autore italiano vivente impedito di vincerle dall'urgenza di far molto e presto per ragioni sicuramente tutt'altro

ch' estetiche. Nè vale mettere innanzi come esempio Goldoni, che riceveva soli trenta zecchini d' ogni sua commedia, per dichiarare esorbitanti le pretese di chi, non essendo nemmeno un mezzo Goldoni, domanda oggi il doppio, il triplo ed anch' il quadruplo in ricompensa di un mediocre lavoro. Calcolato lo stato dell'arte e le condizioni sociali d' allora, Goldoni riceveva con trenta zecchini assai più ch' un moderno con centoventi. Poi, senza voler usare la menoma irriverenza verso il sommo Veneziano, noi osiamo francamente affermare che colle esigenze dell'arte odierna gli sarebbe affatto impossibile ritentare la prova (già difficilissima per se stessa) di scrivere in un anno sedici commedie di fila. Oggi Goldoni, con tutta la vivacità della sua fantasia, avrebbe appena tempo di concepirne e di scriverne due soltanto, e sarebbe un bel fare. Dodici mesi di lavoro per sessanta zecchini! Certamente con così lauti guadagni l' avvocato Goldoni non potrebbe più dedicarsi anima e corpo al culto dell'arte. L' inesorabile esperienza della vita gli farebbe capire che l' uomo quaggiù non vive di solo spirito; e quindi lo vedremmo occupato di cavilli legali, di atti da notificare e di sentenze da eludere in pro' de' suoi clienti, più che d' intrighi e di scioglimenti di commedie, d' invenzioni di caratteri, di tratteggiamento di situazioni. Stanco di correre di qua e di là, da un tribunale, da un notaio, da una cancelleria; annoiato della baraonda curialesca di tutta la giornata, egli cercherebbe di consacrar la sera al nobile servizio dell'arte drammatica. Ma ecco sul meglio un cliente uggioso che vorrebbe conoscere fin dove la sua lite ha progredito; o se non il

cliente, ecco il pensiero di ciò che dovrebbe fare e dovrebbe dire domani; ecco lì sotto i suoi occhi carte, documenti, codici ed altri libri legali ch' occorrerebbe forzatamente esaminare e consultare. Le ore ch' egli consacrerebbe all' arte gli parrebbero, presto o tardi, inutili e sciupate. S' adatterebbe a fare alla lesta, tanto per fare; e a intermettere e a riprendere con lunghi intervalli. Che cosa accadrebbe? Al punto di riporsi al lavoro, il filo dell' idee sarebbe bello e rotto, la fantasia sviata. La commedia si risentirebbe di tutte queste intermittenze, di tutti questi spostamenti inevitabili; non avrebbe uguaglianza d' intonazione, non regolarità di proporzioni non scelta, non originalità. E come fare altrimenti? L' avvocato Goldoni non potrebbe più avvicinare l' arte che ne' suoi momenti d' ozio naturalmente non molti, e sarebbe assai se tornasse con perseveranza a quegli amori di gioventù! Ecco ciò che oggi accadrebbe al Goldoni con trenta zecchini per commedia!

Tale intanto è la storia di tutti i nostri autori drammatici! Domandare se qualcuno di loro si sia arricchito col frutto de' propri lavori sarebbe amara derisione. Non sappiamo nemmeno se si possa domandare chi fra essi ricavò ma' tanto da vivere alla meglio, senza ricorrere ad altri mezzi, o senza sforzarsi a quella sciagurata fecondità che, se talvolta è una prerogativa del Genio, spesso può dirsi anche il veleno che lentamente lo uccide.

La conchiusione infine è: che l' arte drammatica non riprenderà mai vita fra noi prima ch' a' suoi cultori non venga assicurata una sufficiente ricompensa la quale li renda indipendenti e liberi di dedicarsi ad essa con tutte le cure dovute.

La sorte de' commediografi italiani è la più miserabile di tutti gli autori d'Europa. Noi sogliamo tenere la Spagna in qualità di nazione mezzo barbara. Ebbene: abbiamo sotto occhi due lavori spagnuoli stampati a Madrid, *La Venganza Catalana* di Don Antonio Garzìa Gutierrez, rappresentata nel febbraio 1864, e la famosa commedia *El tanto por ciento* di Don Adelardo Lopez d'Ayala che meritò al suo autore una corona d'oro decretata dalle Cortes! Nell'anno medesimo della rappresentazione la prima contava già due edizioni, e la seconda non meno di cinque. Il profitto della stampa ha dato agli autori più che non sogna uno scrittore italiano per diritto di proprietà. — Eh! sentiamo obbiettarci, tu entri in un altro ordine di fatti e quasi quasi ti dài la zappa tra i piedi. — Non è vero. Ciò tornerà contro il poco o punto di *letterario* che presentano ordinariamente le nostre opere drammatiche. Le migliori d'esse infatti, se si reggono alla rappresentazione, non sopportano la lettura dove la mente si ferma più volentieri e più facilmente sulla lingua e sullo stile. Ma ciò che vuol dire? Vuol dire che l'opere d'arte non s'improvvisano; che non si fanno a tempo avanzato, come per isvagarsi da serie e noiose occupazioni; ma invece richiedono una gelosa attenzione, una vigoria, una fermezza di propositi, di studi, di convinzioni da assorbire tutta la vita d'un individuo; fermezza di propositi, vigoria, studi, convinzioni ch'è impossibile pretendere da chi sa benissimo ch'infin de' conti non ritrarrà da' suoi lavori tanto da vivere in una mediocre agiatezza. Il bene dunque ch'i diritti d'autore arrecheranno alla letteratura drammatica sarà quello d'infonderle una seria attività. Natu-

ralmente gli scrittori non vorranno procedere più a tentoni, senza indirizzo determinato, senza mezzi adatti, senza solide basi. Loro è d'uopo di rendersi chiaramente ragione di quello che si vuole, di quello che si può, di quello che si dee fare in questo risorgimento dell'arte. In un secolo che è critico per eccellenza non è più lecito tirar via sbadatamente. La teorica dell'arte è stata esaminata e discussa fuori d'Italia con amorosa accuratezza e con intelligente profondità. Si esamini dunque e si discuta fra noi. Si veda quello che conviene alla nostra natura, alle nostre tradizioni, e s'accetti e si rifiuti questo o quel principio senza nocumento di ciò che nell'arte è invariabile ed imperituro. A tali studi s'accoppiino gli altri non meno necessarî intorno alla nostra società che, svariata com'è con quattro o cinque capitali e con sì diverse provincie, pure ha sempre un lato comune che si porge all'arte stupendamente, senza trascinarla a rompere nello scoglio delle cose troppo locali. Anzi, poichè diversità c'è, si cooperi l'arte a farla sparire e farà opera degna di grandissima lode. In questo modo solamente potrà essere avviato il risorgimento del nostro teatro invocato sempre ad alta voce, ma finora atteso indarno.

A cotesti sforzi devono naturalmente andare uniti quelli degli attori, giacchè anche nell'arte rappresentativa occorrano fra noi mutazioni radicali. La prima e la più efficace dovrà essere la fondazione d'una compagnia stabile nella capitale del regno. Senza di questa la nostra arte rappresentativa sarà sempre, come al presente, una vera babilonia. È innegabile: noi abbiamo tutte le qualità per diventare senz'ostacolo i primi attori del mondo;

non ci manca che la buona volontà. Ma la buona volontà senza una compagnia stabile riescirà anch'essa insufficiente. A parte qualche eccezione, gli attori italiani non si rendon mai conto di quel che fanno e di quel che dovrebbero fare. È solo l'istinto artistico che li aiuta, e li salva. È una naturale intuizione quella che certe volte li spinge ad improvvisare de' miracoli umanamente impossibili agli attori dell'altre nazioni. Si dica caso raro quand' essi sanno perfettamente la loro parte a memoria; caso rarissimo quando mettono nello studio d'essa quella importanza, quell'accuratezza che naturalmente richiede. Onde quell'eterno impaccio nello star in iscena, que' controsensi d'azione, quelle stonature di voci che fanno rabbia e dispetto. Una compagnia stabile, che passasse otto mesi dell'anno nella capitale, e quattro nelle più popolose città del regno, salverebbe certamente l'arte rappresentativa italiana dal barbaro barocchismo in cu' è già caduta per la cattiva organizzazione delle ordinarie compagnie. E dicendo compagnia stabile, intendiamo dire nel medesimo tempo teatro libero da giogo accademico. Intendiamo dire: Commissione per l'esame de' lavori da rappresentarsi, composta d'autori, letterati, ed attori (tre elementi che si modererebbero a vicenda). Intendiamo dire: direttore scenico innanzi a cu' il primo attore della compagnia dovrebbe avere tanta autorità quanto il trova-robe, cioè punta. Intendiamo dire finalmente: abolizione d'*abbonati*, ed istituzione di posti numerati con distinzione, unico modo di comporre un pubblico che vada allo spettacolo solamente per lo spettacolo, non per pretesto di balordo cicaleccio, unico modo insomma di rendere all'arte quell'aureola di divinità che le abbiamo tolto dalla fronte.

Nulla dunque è tanto illogico e funesto quanto questa guerra che si vuol fomentare tra i sacerdoti della stessa Dea. Sì gli uni che gli altri avevan bisogno d'una scossa onde presto uscir da quello stato di torpore ch' era un preludio della morte. Ma ora che si sono destati (dato sfogo a' primi bollori) si persuadano ch' a voler fare cosa durevole e di profitto occorre si stringano di nuovo la mano e lavorino d' amore e d' accordo intorno al grande edificio del teatro nazionale. Pur troppo l' una parte e l'altra hanno difficoltà gravissime da superare. Ma esse svanirebbero innanzi all'azione compatta delle due forze, e potremmo veder presto in buona armonia questi combattenti ch' ora sembra vogliano mangiarsi vivi.

Se, nella nostra qualità di critico, non fossimo naturalmente in perfetta disgrazia tanto presso gli autori, quanto presso gli attori, noi saremmo tentati di buttarci in mezzo ad essi gridando pace! pace! come il cantore di Valchiusa. Non abbiamo però voluto rimanere silenziosi in una questione di tanta importanza, e ci siamo contentati d' accennare più che di svolgere le nostre idee. Secondino intanto queste buone intenzioni i nostri confratelli di critica, e rechino nella trattazione dell'argomento quel senno e quella lucidità che loro provengono dalla lunga esperienza. Chi sa? *Gutta cavat lapidem* dice il proverbio latino, e i proverbi come suol dirsi son tutti provati.

17 Agosto 1867

I. FERDINANDO MARTINI [1] - II. LUIGI ALBERTI [2] - III. GIUSEPPE SAVELLI [3] - IV. RAFFAELLO MASSIMILIANO GIOVAGNOLI [4] - V. LUDOVICO MURATORI [5].

Il primo saggio comico di Ferdinando Martini fu la commediola in due atti *L'uomo propone e la donna dispone*, e, come primo saggio, dava più di quello ch' il pubblico poteva aver diritto d'attendersi. Se l'azione vi s' annodava con modesta semplicità, i caratteri invece vi si disegnavano con molta disinvoltura, il dialogo e lo stile scorrevano pronti, vivacissimi; e vi zampillava una facile vena di bellumore che prometteva assai bene dell'avvenire.

I Nuovi Ricchi confermarono in gran parte le liete speranze giustamente concepite dell'ingegno di lui. L'autore aveva slargato la sfera de' suoi concetti; era entrato con passo più fermo, con mano più risoluta nel campo dell'arte; e, tanto per la forma drammatica quanto per la let-

[1] *L'elezione di un deputato*, commedia in tre atti (Teatro Niccolini).

[2] *Pietro o La gente nuova*, commedia in tre atti (Teatro Niccolini).

[2] *La strage degl' innocenti,* commedia in un prologo e tre atti (Teatro Alfieri).

[4] *Un caro giovane,* commedia in cinque atti (Teatro Alfieri).

[5] *Fare entrare e fare uscire*, commedia in tre atti (Teatro Nuovo).

teraria, mostrava con evidenza un notevole progresso. Se non che cominciava a rendere più visibile la sua tendenza di svagarsi dietro il frizzo e l'epigramma, piuttosto che pensare a trarre dalle viscere del soggetto la situazione comica come l'arte vera consiglia. L'azione, sebbene più complicata di quella della prima commediola, non accusava poi una forza elevata di fantasia; ma non lasciava però intravvedere se ciò era accaduto per manco d'esercizio della facoltà immaginativa, o per manco d'accorgimento, o infine per manco di effettiva potenza. Posto quindi che l'autore reso consapevole di questi difetti avesse voluto mettervi rimedio, quel lavoro faceva nettamente scorgere quanti germi di belle qualità di scrittor comico avrebbe il Martini potuto svolgere, accrescere e combinare insieme con studi longanimi e ben diretti.

Egli allora si raccolse, meditò e scrisse *Fede*, commedia in cinque atti. Ma sventuratamente s'era già lasciato adescare più dalle lucide apparenze d'una cert'arte, che dalle immortali bellezze dell'Arte. In cotesta commedia egli accordò al concetto un'importanza assai maggiore di quella che non doveva; scambiò le diverse parti d'esso, che traducevansi in tanti piccoli gruppi d'azione, per le diverse parti d'una stessa azione; e quando si provò a metterle insieme e a dar loro quell'armonia di tono che forma la bellezza del tutto, si trovò confuso, impacciato e, osiamo dire, quasi stanco del proprio ardire. Il Martini aveva trascurato i mezzi di cui più servesi l'arte sua, per usarne alcuni altri che l'artista deve saviamente combinare con quelli. Invece di rivolgersi alla fantasia, aveva domandato alla riflessione tutta l'orditura del suo lavoro: e poi-

chè il tema impreso a sviluppare era pieno di varietà, egli non aveva saputo resistere all'invito di seguirlo in tutti i suoi svolgimenti con cura minuziosa. *Fede* perciò mancò di quella larghezza di linee che non esclude la semplicità e la varietà messe insieme, e mancò pure di prospettiva teatrale; giacchè tutte le figure venivano in avanti, stavano sul medesimo piano e mostravano uno stridente mescolìo di colori. Ma in mezzo a tali difetti, molte scene d'essa facevano accorti d'un'abilità incontrastabile quantunque male impiegata. Una più esercitata fermezza di polso, una forza latente e ravvivatrice, un aumento di pregi come di difetti e tra questi quella profusione di arguzie che poteva dirsi esagerazione d'un pregio; ecco che cosa si scorse in *Fede*, e vi era sempre molto da consolarsi per l'avvenire del giovane scrittore.

Dopo un intervallo di poche settimane egli riapparve sulla scena col dramma *Un bel matrimonio.* Anche in esso l'immaginazione si mostrò sempre scarsa, sempre restìa; anzi qualcuno seppe notarvi certe reminiscenze di cattiva lega. Cotesto lavoro inoltre confermava a coloro che già seguivano con amorosa attenzione il cammino artistico dell'autore la mancanza di un vero e preciso indirizzo in tutti que' tentativi; uno sparpagliamento di forze: una contrarietà d' intendimenti, del resto erano scusabilissimi. Giacchè essi indicavano in lui desiderio di trovare la giusta via (la quale raramente è la prima a presentarsi dinanzi); e, atteso lo stato del nostro teatro contemporaneo, che non può affatto pretendere all'onore di chiamarsi una scuola drammatica, e l'età freschissima del Martini, palesavano una serie di sforzi non comuni per raggiungere lo scopo.

Dopo tutto cotesto, quanti hanno amore al risorgimeuto del nostro teatro speravano che tali evoluzioni del suo ingegno per riporsi in centro, e quel suo andar tastoni nel campo dell'arte fossero finalmente terminati. Egli doveva omai aver avuto agio di persuadersi del lato debole de' suoi lavori, e di provvedere al rimedio. Ma non è stato così. Il Martini nell'*Elezione d'un deputato* s'è lasciato cogliere dagli allettamenti d'un'altra illusione che potrà bene essere l'ultima, ed ha cercato di fare una commedia la quale si reggesse sul dialogo e sugli aneddoti minuti, lasciando inerte un'altra volta la fantasia, cioè la facoltà ch'in lui ci sembra richieda il più largo svolgimento. L'istinto artistico infatti gli aveva messo in mano una mezza dozzina di tipi veramente comici, e le prime fila dell'orditura del lavoro. Stava a lui il fecondare quegli elementi, l'arruffare quelle fila e trarne il partito d'una satira fine, arguta, elegante e deliziosa. Il barone Mirani, che porta sempre con sè, come talismano politico, un supposto dente di lord Palmerston; l'assessore municipale Romiti che ha dato i calzoni alla moglie, la quale fa la saccente e la spoliticante; un maestro comunale infatuato degli eroi della sua storia romana, e che traspira repubblica da tutti i pori; un proprietario di cave ed un fabbricante di carta che parla sempre a parentesi, i quali fanno l'opposizione al governo, l'uno perchè non ha potuto ottenere la costruzione d'una strada che gli fa comodo, l'altro perchè vuole lo scavo d'un canale onde dar moto alle sue macchine; un farmacista ch'è col governo solamente perchè il governo è l'ordine, e che trova ben fatte in grazie di questo anche le cose governative peg-

gio fatte; un giornalista vero rappresentante del giusto e dell'onesto, come non è sempre la stampa politica da lui rappresentata; ecco le figure che l'istinto artistico aveva suggerito al Martini, e dalle quali egli non seppe e forse, per preconcetto, non volle cavar tutto l'utile. Abbiamo ripetuto la parola *istinto* perchè c' è sembrata attissima a dimostrare lo stato in cu' rimasero nella commedia coteste prime linee di tante creazioni. Ma forse la copiosa varietà di siffatti tipi non sarebbe mancata d'effetto (anche senza un nodo che li tenesse più strettamente insieme) se l'autore, secondo noi, non si fosse ingannato su quella che potremmo chiamare ottica artistica. Egli ci sembra precisamente caduto nell'errore di chi dipingendo un affresco nella soffitta d'una chiesa non abbia misurato le proporzioni della distanza per cui le figure che viste d'in sul ponte appariscono ben fatte e di giusta grandezza, osservate da basso, diventano troppo piccole e confuse; e le ombre e gli effetti di luce che da vicino presentansi benissimo intonati, osservati dal pavimento o si perdono affatto o riescono falsi. Questo difetto della commedia divenne più visibile nell'atto terzo, quello appunto dove l'azione dà qualche debolissimo segno di vita. Il Martini cercò colmare il vuoto del suo lavoro aiutandosi col lenocinio di quella vena di bellumore che non gli è mai mancata; ma questa volta il vuoto era così grande che l'umore non bastò. Nelle altre commedie po' i frizzi e gli epigrammi erano stati da lui profusi con tal quale galante trascuratezza che dilettava, quantunque spinta all'eccesso; e qui invece traspariva un certo stento che portava via all'epigramma metà del suo valore. Un motto spi-

ritoso non è veramente bello che a patto di non sapere d'essere tale. Ora, cotest'aria d'ingenuità, d'onde vien tanta malia alla bellezza della donna, ci parve mancante affatto nella maggior parte de' *bei motti* della nuova commedia; molti passarono freddamente, altri non afferrati, e la colpa non fu certamente tutta tutta del pubblico. La lingua e lo stile intanto ci sembrarono avere i pregi comuni agli altri lavori dell'autore.

Sarà questa l'ultima fase della giovinezza artistica del Martini? Entrerà egli presto nella via che sta di mezzo a tutte quelle da lui fin ora tentate? Noi facciamo voti perchè egli ce lo dimostri subito con un nuovo lavoro.

Intanto affrettiamoci ad annunziare a que' lettori che non ebbero agio d' assistervi il vero e meritato successo della commedia del signor Luigi Alberti intitolata: *Pietro o La gente nuova.*

Pietro è un giovane lavorante di calzolaio nella bottega di maestro Antonio. Buon cuore, fatto traviare dai cattivi compagni e da' cattivi libri, ha già sedotto una giovinetta promettendole di sposarla; ma ora è pazzamente acceso della Maddalena, una ragazza di contado accolta in casa del suo principale. Quest' amore lo preoccupa, lo tormenta incessantemente, molto più che la ragazza, assai modesta e devota, non mostra d'essersi mai accorta di nulla. Egli sente dentro di sè che la Maddalena sarebbe l'angelo salvatore della sua vita. Al pensiero di lei gli tacciono nella mente tutte le ire socialiste e comuniste che ha sorbito in certi torbidi libricciattoli da cui vien sconvolto pur troppo il senso morale del popolo. Profferendo il nome di lei, egli sente che ha ancora la

forza di diventar buono ed onesto qual'era prima, e di cercare nel lavoro uno sfogo a quell'esuberanza d'attività ora senza scopo verso cui indirizzarsi: infine, egli, che più non crede nè ne' santi nè in Dio, sarebbe capace di credere e di pregare colla stessa fede, e colla stessa effusione d'un fanciullo; ma al solo patto che Maddalena consenta ad amarlo.

E se Maddalena non può perchè innamorata d'un altro? Allora cotest'affetto, sufficiente a salvarlo, sarà, con più ragione, sufficientissimo a perderlo. Infatti appena sa che Gian Paolo, il figlio del suo principale ritornato da Parigi, deve sposare la Maddalena da cui è riamato, ed ecco che Pietro non isdegna di ricorrere a' mezzi più vili onde contrastare al suo rivale l'amato tesoro. Semina la zizzania fra i lavoranti per produrre uno sciopero; abusa d'un segreto, di cui trovasi messo a parte, per costringer la ragazza a giurare di non farsi mai sposa di Gian Paolo; e quando vede tutti questi conati riuscir vani, penetra nella casa del principale col tristo scopo di rapire la Maddalena, e costringerla a diventar sua collo spauracchio del disonore. Infatti, accecato dalla passione, aizzato dagl'impedimenti che gli attraversano la via, egli entra nella stanza di Maddalena, e chi trova invece di essa? La giovine Caterina ch'egli ha sedotta ed abbandonata. Scacciata dalla casa paterna, pallida, sofferente, essa è venuta a chiedere asilo alla sua amica d'infanzia. Trovatasi faccia a faccia col suo seduttore, non lo rimprovera, non si lamenta; e siccome Pietro le domanda bruscamente in che modo si trovi là, essa, con la breviloquenza della sventura, non risponde altro che: Mio

padre mi ha cacciata via! Vi ha certe viste inattese che scuotono in un modo così straordinario l'animo umano da far succedere de' rivolgimenti morali stimati quasi impossibili. Mentre egli va in quella casa per commettere una violenza, un delitto, eccogli innanzi la vittima de' suoi inganni; ecco la fanciulla che non ha avuto altro torto presso di lui all'infuori di quello d'averlo amato troppo!... L'urto di queste due opposte situazioni è così forte che una deve a dirittura trionfare sull'altra. Pietro, lo dicemmo, è un buon cuore, traviato piuttosto che guasto; e questa volta in lui la forza del bene soverchia per sempre la potenza del male. Un raggio di luce gli schiara l'intelletto, lo vivifica, ed egli inizia il primo atto della propria conversione porgendo la mano a Caterina per recarsi con lei ad implorare il perdono dal cuore paterno.

L'insieme di questa commedia è di una armonia felicemente riuscita. I caratteri vi sono disegnati con ammirabile sicurezza di tocco, e le scene condotte con vera maestria. Non vi è nulla che t'urti, nulla che ti distragga. L'azione procede serrata ma senza sbalzi e senza violenze; lo scioglimento arriva spontaneo benchè ardito e inatteso. Pietro e Maddalena sono due bellissime creazioni piene di vero affetto, d'altissima passione, di cara e nobile poesia, e trovarono nella signora Pezzana e nel Ciotti due interpreti degni di loro. Ma non sono i soli della commedia. Caterina; Gian Paolo, personificazione dell'artigiano che si nobilita colla scienza; Antonio, uno di que' principali che sono la provvidenza vivente dei loro lavoranti, ingenua figura di conservatore il quale non si perita di confessare che in sette anni non ne ha

indovinata mai una; e fin quell' altro giovine di bottega che rappresenta la parte degli artigiani ancora non tocca da dottrine ed esempi corruttori: tutti questi personaggi insomma sono delineati e lumeggiati, con forza, con saggia parsimonia, con squisito sentire. Infatti durante la rappresentazione della prima sera ci sembrava d' essere trasportati in una regione tranquilla, in mezzo ad una vegetazione vigorosa e feconda, dove le linee del paesaggio si spiegavano magnifiche nel loro breve orizzonte; dove la limpidezza del cielo e la ricchezza talora selvaggia della natura si riflettevano serenamente, gentilmente, sullo specchio dell' acque, mentre arrivavano da ogni parte suoni dolci ed allegri, e melodie vaghe, indistinte, che si perdevano in lontananza.

Quantunque sia tanto tempo che noi desideriamo abbandonarci con effusione alla lode, pure non vogliamo oggi aver l'aria d'esserci lasciati travolgere da un entusiasmo inconsiderato; ed ecco le poche mende che abbiamo creduto trovare in questo lavoro, mende però che l'autore potrà far sparire con pochissima fatica. Primieramente le due parole *gente nuova* rendono nettamente il concetto della commedia? Può dirsi veramente *gente nuova* quella classe d'artigiani qui rappresentata da Pietro? Osiamo credere di no. Omai quelle due parole hanno un significato che non possiamo travolgere, e non siamo ancora nel caso di poter constatare nella società l'esistenza d'una classe che si trasforma in un'altra. Il popolano corrotto rimane sempre un popolano; l'*homo novus* non ha nulla che fare con lui. Non sarebbe stato meglio intitolarla semplicemente *Pietro*, sotto il qual nome si annunziava già al pubblico la pittura di un carattere?

E giusto parlando di Pietro, ci sembra che l'autore potrebbe modificare l'astrattezza d'alcune sue frasi del primo e del secondo atto, particolarmente del secondo nella bellissima scena con Maddalena. Là Pietro ha due o tre periodi che ci parvero troppo metafisici per la sua cultura e per lo stato d'esaltamento in cui allora si trova. Inoltre crediamo che nella penultima scena della commedia, l'autore non faccia bene a fidarsi interamente alla mimica dell'attore, e desideriamo quindi che trovi una, due parole, le quali rivelino col chiarore d'un lampo quello che la vista di Caterina opera dentro l'animo di Pietro; ma non più d'una o due parole per non guastarne l'effetto. E crediamo anche che levando via nell'ultima scena quel discorsetto del protagonista, al solito, troppo metafisico, e abbreviandola di qualche periodo col lasciare al pubblico la cura di cavar la morale della lezione, la fine della commedia ci guadagnerà sotto tutti i rapporti.

Ed ecco, signor Alberti, a che pettegolezzo ella riduce le voglie feroci del critico, scrivendo una commedia che ripara tutti i torti di questa stagione teatrale!

Mentre siamo in vena di lodare, parliamo della *Strage degl'Innocenti.* Sai tu chi sono *gl'innocenti?* Tutti quegli *applicati, segretarii, volontarii, aspiranti al volontariato* di cui rigurgitano i nostri ministeri. E sai tu chi fa la *strage?* La recentissima legge sulle promozioni e sul concorso degl'impiegati. L'autore, che crediamo celato sotto il nome di Giuseppe Savelli, sembra un uomo molto istruito dei misteri burocratici, ed è inoltre un ingegno argutissimo che maneggia la satira con qualche bravura. Il secondo e il terzo atto della sua commedia hanno moltissime scene

piene di brio, di naturalezza e di malizia assai fine; e vi si gusta qua e là un qualche sapore d'atticismo che ricrea lo spirito. Se il signor Savelli avesse meglio provvisto all'azione! Però con la buona attitudine che dimostra avrà agio di rifarsene in altri lavori.

Un Caro Giovane del Giovagnoli è opera piena di difetti, ma rivela un ingegno ricco di elettissime qualità drammatiche che promette di far molto cammino se non gli mancherà la ferrea volontà ond'ha bisogno l'artista. L'azione di questa commedia è un po' arruffata; i caratteri delineati con indecisione, spesso tracciati appena, spesso fatti con alcuni tocchi di caricatura disuguale che non dànno bell'armonia. Vi si rinvengono trivialità nel dialogo; luoghi comuni nell'intreccio; inverosimiglianze nella condotta degli avvenimenti; una lingua molto cattiva, ed uno stile peggiore... Ma in mezzo a tutto cotesto scorre intanto un certo fluido che va dal primo all'ultimo atto, dalla prima all'ultima scena, e che ognuno comprende, quantunque sfugga all'analisi; in mezzo a tutto cotesto apparisce insomma quel benedetto *che* al cospetto del quale rimangono non di rado imbrogliate le ragioni della critica, e veggonsi costrette a porre giù tacitamente le armi. Noi poniamo giù ben volentieri le nostre, e stringiamo la mano al giovane autore con compiacenza sincera. Otto, nove mesi fa, per una combinazione che non auguriamo a nessuno de' nostri lettori, ci capitò in mano il manoscritto anonimo di cotesta commedia, confuso con più d'una trentina d'altri manoscritti drammatici spediti al concorso della Società d'incoraggiamento dell'arte teatrale. La copia era fatta sotto Marghera con

caratteri disuguali, ora dallo stesso autore, ora da un foriere calligrafo, ora da un caporale idiota, e portava la impronta della fretta e de' disagi del campo. Il *Caro Giovane* fu una delle poche produzioni che ci compensarono del martirio di intere settimane di noia, di sonnolenza, di stizza, di fatica, prodotto dalla lettura di tutte quelle robe indigeste che pretendevano seriamente d' esser chiamate commedie; e ne ringraziammo con gratitudine l'autore ignorato. Lieti di poter dire che la rappresentazione confermò pienamente il nostro primo convincimento, segniamo intanto *albo lapillo* al par de' latini questo giorno in cui, dicendo male d' una commedia, possiamo nello stesso tempo rivolgere all'autore d'essa parole così piene di conforto da fargli quasi dimenticare tutta l' amarezza della critica. Sì, il Giovagnoli possiede una vera attitudine drammatica, qualità che non s'impara da nessun maestro al mondo, indispensabilissima per chiunque vuol dedicarsi al gran culto dell'arte con certezza di buon resultato. Ma ricordi però che l'attitudine spontanea non approda a nulla senza l'aiuto d'uno studio costante, d'una osservazione profonda della società e d'una pazienza longanime ed accurata nel maneggio di que' mezzi che producono metà de' pregi d' un' opera artistica. Invece di prodigare il suo ingegno in due, tre lavori messi su con fretta in un anno, e quindi non ben meditati nè amorosamente finiti, si raccolga in sè per qualche tempo; badi alla lingua ed allo stile che devono vestire le sue idee, e si persuada che dalla minore o maggiore bellezza d'essi risulterà la maggiore o minore efficacia de' suoi pensieri. Badi alla verità de' caratteri e delle passioni; procuri di

colpire, come suol dirsi, la natura sul fatto, e cerchi di esser semplice, perchè lo strano non formò mai bellezza. Certamente noi non gli diciamo niente di nuovo e di peregrino; ma spesso son le cose più comuni e più ovvie quelle che accade di lasciar da parte con maggiore facilità.

La commedia del sig. Lodovico Muratori ha il torto d'aver vestito con una forma troppo vieta un'idea vera e assai graziosa. L'idea è così vera che non c'è parsa nemmen nuova. Un marito introduce vari amici nella propria casa presentandoli alla sua signora. Passato alquanto tempo, un suo zio s'accorge che il più fidato di quegli amici fa la corte alla moglie del nipote e stima giusto avvertirlo. Come dovrà agire il marito per allontanare l'amico ed evitar lo scandalo d'una rottura che ne comprometterebbe l'onore? Ecco il punto comico di partenza. Peccato ripetiamo che l'autore si sia perduto a farne una commedia di troppo antica struttura, piena da cima a fondo d'un convenzionalismo troppo triviale e sguaiato, invece di creare una di quelle tele sottilissime di cui Scribe e Sardou hanno dato in Francia modelli stupendi!

Dicembre 1867.

G. COSTETTI [1]

La *prima rappresentazione* d' un' opera drammatica è uno spettacolo assai curioso a vedersi. Il pubblico si raccoglie nella sala con una cert'aria grave e misteriosa. Tra spettatori e spettatori comincia subito un malizioso scambiarsi d' occhiate, uno stringersi diffidente alle spalle, un mormorare di *vedremo* e di *sentiremo* i quali, a seconda delle varie intonazioni, possono essere interpretati ne' sensi più opposti. Il titolo del lavoro serve a mille stranissime ipotesi sull' azione; e (se n' ha) le cadute o i trionfi antecedenti dell'autore vengono chiamati a raccolta onde avvalorare i diversi prognostici sull' esito d' esso. Girano intanto di bocca in bocca alcune mezze parole che affermansi rapite all' indiscrezione d' un attore. Qualche critico, che vuol passare per bene informato, mette fuori oracoli sibillini che infine tu non sai precisamente che cosa vogliano dire. Gli amici dello scrittore si spargono con pie intenzioni per le diverse file di panche. I nemici (s' è degno d'averne) dandosi certe maligne strette di mano che significano tanto, fanno le viste d' aspettarsi un successo. Gli stessi indifferenti (cioè la maggioranza) che sono venuti in teatro unicamente per divertirsi; che

[1] *Il Dovere*, dramma in cinque atti (Teatro Niccolini).

non provano nè simpatia nè avversione per l'autore o per gli attori; che non amano farsi un giudizio preconcetto; che spesso anzi non hanno nessuna voglia di tenere in esercizio le loro facoltà intellettuali per tema di guastarsi la digestione; questi medesimi indifferenti si lasciano guadagnare dalla comune curiosità, e diventano più impazienti e più curiosi degli altri; sicchè gli spettatori la sera d'una *prima rappresentazione* prendono spesse volte l'aspetto di veri combattenti che attendono la parola d'ordine dal palco scenico. Dietro il sipario sta il poeta. La sicurezza di coscienza sul valore dell'opera sua in que' supremi momenti è già crollata. Se potesse farlo senza vergogna, la ritirerebbe volentieri dall'esperimento. I suoi occhi si fissano con malinconia su coloro che hanno in pugno gran parte del destino che dovrà toccare a quel frutto delle proprie veglie e dei propri sudori. La sua voce, quasi tremante, rivolgesi ora a questo, ora a quell'altro attore per rammentargli i passi più scabrosi e per raccomandarsi. Le minime contrarietà lo fanno trasalire. Un' insignificante dimenticanza del guardaroba lo mette sulle furie. Quella sera, fosse l'uomo più spregiudicato, l'autore diventa superstizioso peggio d'una femminuccia. Gli attori finalmente tremano anch' essi sotto il peso d'una responsabilità che non possono ricusare; e, posti tra l'autore ed il pubblico, quanto più la riflessione e il timore si fanno strada ne' loro petti, tanto più perdono qualcosa della loro libertà e spontaneità. Arrivato il momento, terminate appena le ultime stonature dell' orchestra, un silenzio profondo succede ad un rapido ed estremo agitarsi; ognuno è al suo posto; il

sipario va su. Confessiamo la verità: in quel primo momento il pubblico ci sembra maestosamente severo. Esso non aspetta che un motto, una situazione, una scena per decidersi, per darsi come vinto, per lasciarsi trascinare. Pochi minuti avanti, tutte le passioni, tutte le bizze umane si agitavano, per così dire, in quell'atmosfera del reale; ma levata in alto la tela, il pubblico, vedendosi trasportato magicamente nell'atmosfera ideale dell'arte, prova un'istantanea mutazione interna che gli fa assumere sul serio la sua parte di giudice imparziale e benigno. Guai però se quel motto, se quella situazione, se quella scena si fanno aspettar troppo! Guai se la noia e l'impazienza s'impossessano di lui! E guai s'egli si scorge miseramente ingannato dalle promesse del lavoro, od anche dalle proprie illusioni! Il pubblico allora diventa spietato e feroce. Ha fischi, ha urli, ha risa ironiche, ha applausi più tremendi degli urli e de' fischi. Non contento di farsi pronta giustizia, sembra ami godere la voluttà di tormentare la sua povera vittima, di spezzarla com'usano i fanciulli con un balocco preso in uggia; e noi non negheremo che in tal modo qualche volta non si renda troppo severo e corrivo a deprimere. Ma dà però il caso che il poeta indovini; dà il caso che sin dalle prime scene si delinei nettamente una situazione interessante, vera, piena di grate emozioni e d'affetto; dà infine il caso più raro, che le parole dell'autore trovino un perfetto interprete nella voce e nel gesto d'un artista. Questo pubblico, che poco fa sembrava così irrequieto e difficile, s'esalterà, si solleverà ad applaudire con ischietto entusiasmo. Seguirà

ansiosamente il poeta per tutto il cammino del suo lavoro. Ne' punti in cui questo mostrerà stanchezza e languore lo sosterrà con una benevolenza quasi paterna, lo incoraggerà colla calma e coll' attenzione, e appena lo vedrà rialzare scoppierà in applausi fragorosi, non senza mescere segretamente a quella dimostrazione un pocolino di vanità e di amor proprio soddisfatto. Questo sultano del teatro è così! Con ciò non vogliamo dire che egli qualche volta non commetta ingiustizie, che non si lasci vincere da foghe intemperanti, da impazienze brutali. L'impeccabilità non contasi certamente fra le sue virtù. Ma è giusto però confessare che questi sbagli, più che la regola, sono l' eccezione; e che gran parte della responsabilità di essi ricade sugli autori i quali dal canto loro sono molto meno impeccabili di quel pubblico che li maltratta.

La critica in questo combattimento trovasi spessissimo dalla parte del pubblico e contro l'autore; spesso contro il pubblico e l'autore messi insieme; di rado contro il pubblico e in favor dell'autore. Così, ogni qualvolta noi leggiamo l'annunzio d'un nuovo lavoro, il nostro egoismo di critico fa *in pectore* il voto di trovarsi a quest'ultimo caso, vale a dire nell'esercizio espansivo delle più elette qualità del suo officio, in difesa del bello o sconosciuto o spregiato; in difesa degl' immortali principî dell'arte contro gusto corrotto o leggerezza d' esame; in difesa delle nobili creazioni dell'ingegno contro gli attacchi dell' invidia e della malignità; e l' egregio autor del *Dovere* ci perdonerà se gli confesseremo che ripetemmo un tal voto anche nell'avviarci alla prima rappresentanza del suo la-

voro. Sventuratamente nemmeno questa volta il nostro egoistico desiderio è rimasto appagato! Il pubblico ha giudicato con severità il nuovo dramma del signor Costetti, e noi, contr' ogn' intenzione, ci vediamo nella dura necessità d'approvarne la sentenza.

Senza voler fare una volgare riduzione del *Poliuto* o del *Cid* (come uno scrittore francese ha infelicemente osato per quest' ultimo nell'anno che corre) l'autore intendeva portare sulla scena quelle lotte gigantesche fra le passioni e il dovere per cui l'uomo diventa abbietto od eroe, secondo che ne risulta vinto o vittorioso. Prese quindi un uomo di legge, lo mise nel caso di dover condannare a pena infamante il figlio di colei ch' egli amò, ragazza, d'amore immenso, e che, vedova, ama ancora di intensissimo affetto; e situollo così nell' alternativa o di rendersi odiosissimo all'unica persona che gli è quasi sacra nel mondo, o di mancare per la prima volta al dovere d'integro magistrato e d' inesorabile esecutor della legge. Fece che i ricordi del passato; le preghiere, i pianti di una madre infelicissima; le subdole suggestioni d'un istruttore del processo; fin le sollecitazioni d'un ministro non valessero, non che a smuoverlo, a farlo titubare un sol momento sulla scelta della sua via; e chiusogli il cuore a tutto quanto v' era di fragile e di veramente umano nella sua natura, colla fronte alta e colla coscienza serena, lo condusse a pronunziare la tremenda sentenza. Queste lotte delle nostre passioni col dovere diventano sovranamente drammatiche soltanto allorchè sono governate di una specie di fatalità ineluttabile; allorchè tra le due alternative non vi può essere mezzo

alcuno di scampo onorevole; allorchè la forza cieca degli avvenimenti incombe sulla nostra povera volontà con argomenti crudeli tanto, che poi la vittoria di questa vien chiamata eroismo, come dire: cosa straordinaria e più che umana.

Il Costetti non curò di mettere il suo protagonista in tale situazione. Non gli creò un'invincibile necessità di restare al suo posto; anzi gli fece concepire il progetto di rinunziarvi appena profferita la trista sentenza. Logicamente parlando, questo personaggio sarà forse più eroico dell'altro che noi avremmo voluto vedere al posto d'esso, ma drammaticamente no, perchè non vero. Ogn' eroe ha in fondo del proprio cuore un resto di vigliaccheria; lo ha detto qualcuno che conosceva profondamente l'uomo, le sue miserie e le sue grandezze; e i pochi casi di sublime demenza non provano nulla contro tale aforismo. Quindi appena noi conosciamo che il magistrato Edmondo del Nobile può abbandonare il suo posto; che senza mancare al suo dovere di magistrato può anche fingere una malattia ond' esimersi dal ferire il cuor d'una donna cotanto adorata, il nostro interesse diventa nullo verso gli avvenimenti che succedono dopo. Edmondo del Nobile ci apparisce allora com' un magistrato volgare che non vuol perdere l' occasione d' ostentare un' integrità inutile e quasi ridicola; giacchè egli non lotta più coll' invisibile destino, di cui gli antichi greci crearono un Dio, ma, inetto vanaglorioso, si diverte a mettersi davanti certi fatui ostacoli per gustare il fanciullesco piacere di poi dirsene vincitore. Quando Guglielmo di Castro e Corneille drammatizzarono il medesimo concetto, tutti e due nel

Cid, e Corneille solo nel *Poliuto* fecero ben altrimenti, cioè come dettavano le leggi dell'arte. Rodrigo e Ximene, Paolina e Poliuto, nel dramma e nelle tragedie de' due grandi scrittori, sono stretti da tutte le parti da una rete fatale d'avvenimenti che loro non lasciano scelta alcuna all'infuori di quella fra la passione e il dovere. Rodrigo dovrà vendicare suo padre dall'affronto avuto, o lasciare impunito il conte di Gormas perchè padre di Ximene? Ximene dovrà lasciare invendicata la morte del padre per non accusarne l'uccisore ch'è l'amor suo? Poliuto dovrà cedere all'affetto che nutre per la sposa Paolina, o restar fedele alla nuova religione che gli ha dato or ora il santo lavacro del battesimo? Paolina dovrà resistere alla dolce voce del suo primo affetto per Severo, o seguire i comandi de' suoi recenti doveri di sposa?

È siffatta spaventevole alternativa quella che forma l'interesse straordinario di questi due immortali capolavori; alternativa che il francese autore del *Cid* non seppe mettere in luce con tutta la vigoria dello scrittore spagnuolo da lui impreso ad imitare, donde provenne alla sua tragedia la freddezza e l'indecisione che si sperimentano alla recita. Intanto non solamente, come dicemmo, il Costetti non creò questa situazione, ma quella da lui inventata non lumeggiò, secondo noi, con bastante efficacia. La parte vulnerabile del cuore d'Edmondo, quella ove ricoveravasi il ricordo d'un amore che una volta gli era costato un sacrifizio doloroso, non ci sembra attaccata in tutto il dramma colla possibile vigoria. La Contessa Laura di Losanna non ignora che un tempo fu amata da lui. Lo riamò ella stessa e lo riama ancora, come fa traspa-

rire da certe parole dell' atto primo. Madre tenerissima, che vede poste nelle mani del suo Edmondo d'una volta l' infamia o la salvezza del proprio figliuolo; vedova che non ha saputo attutire in fondo al petto le vive scintille del suo primo amore, e giovane ancora e bella a bastanza; insomma, per dir tutto in due parole, donna e madre, costei non sa servirsi come dovrebbe delle potentissime armi messe a lei in pugno dalla natura e dalla sorte, non sa far nessuno sforzo disperato e supremo per tentar di scuotere quella granitica integrità di magistrato che va a colpire la parte più diletta di se stessa, l'unico suo figlio! Cotal' incertezza di concepimento nel drammatizzare il concetto principale è anche origine di tutti gli altri difetti che trovansi nel lavoro. L'autore per creare una tela sufficiente dovette appigliarsi a mille mezzucci che invece d'aiutarlo lo impacciarono di più. Quindi dopo i primi due atti, ne' quali l'azione procede compatta quantunque forse alcun poco monotona, il dramma vive d' espedienti che non lo fanno camminare d'un passo. I personaggi principali si nascondono; quelli che fino allora erano rimasti secondarî vengono troppo in avanti senza nessuna necessità. E intanto lo spazio è largo, la via è lunga; o per meglio dire, intanto lo scrittore si è voluto imporre di compiere i cinque fatalissimi atti, il non *plus ultra* segnato da Orazio alla fantasia del drammaturgo. Mentre l'azione avrebbe potuto finire all'atto terzo, egli per prolungarla dovette far ritornare un romanzesco personaggio dall'America il quale sembra debba portare con sè la chiave di mille misteri, e rimane invece perpetuo cianciatore fino all' ultimo e quasi un fuor d' opera. Dovette

abbandonarsi alla volgarissima rifrittura d' uno de' soliti fenomenici ministri imbecilli che si trovano soltanto nel mondo convenzionale de' drammi volgari; nè seppe disfarsi di certe situazioni comiche inverisimili, triviali, che la fantasia stanca ed affaticata gli suggerì come per trarsi senz' altro d' impaccio. Aggiungi a tutto ciò uno studio poco attento della società, che si rivela nelle varie dipinture de' personaggi e nello stile ammanierato ch'essi adoperano parlando; la trasparenza dell'artifizio quasi meccanico di tutta l' azione, artifizio che ricorda qualcosa di più antico di quello che Scribe seppe far piacere a' suoi tempi; aggiungi finalmente, fatta eccezione di pochi attori, un' esecuzione assai difettosa, e tu saprai quasi tutti i motivi che produssero al *Dovere* un'accoglienza poco benigna dalla parte del pubblico.

Il concetto del lavoro del Costetti però ci sembra sia uno de' più drammatizzabili, e non vogliamo negargli la giusta lode pel merito d'averlo scelto in un tempo in cui gli scrittori drammatici razzolano nel fango dell'adulterio e delle femine di mondo. Quindi lo esortiamo a servirsi d'alcuni elementi già trovati, di modificarli, di metterli insieme con altri nuovi, per creare un'azione vera ed interessante, da meglio restringere in più brevi dimensioni, e noi di vero cuore gli auguriamo lena con che trarla a fine, e buona fortuna per procurarci il piacere di dire di lui quel bene che questa volta non abbiamo potuto.

Dicembre 1867

I. VALENTINO CARRERA [1].
II. FILIPPO BARATTANI [2].

Il principale difetto delle cose drammatiche del signor Carrera ci sembra la mancanza d'osservazione e quindi di verità. Si direbbe che, trovato il concetto del suo lavoro, egli non si curi più d'altro, e s'affretti a vestirlo alla lesta e quasi sbadatamente. È naturale conformazione del suo ingegno che gli fa intravvedere l'idea e poi non lo seconda nel completo e luminoso svolgimento d'essa? È negligenza? Insofferenza di studio? Cattiva abitudine? Forse un po' di tutte codeste cose unite insieme; onde il processo delle sue creazioni apparisce monco ed imperfetto. Egli non ha, come taluni scrittori, quel prestigio dell'immaginazione che inganna ed appaga, compensando col brio l'assenza dell'osservazione profonda e della limpida espressione della verità; non ha cioè quella potente facoltà di crearsi un mondo a parte e d'imprimergli tanto moto, tanta vita, tant'armonia da farlo credere una realtà bizzarra o sfuggita a' nostri occhi, o da noi trascurata, o svisata da un'osservazione superficiale e distratta. Il suo concetto manca sempre di forma vigorosa

[1] *Volere è potere*, commedia-proverbio in 3 atti — *O l'una o l'altra*, dramma (Teatro Niccolini).

[2] *Raffaello*, dramma in 5 atti in versi (Teatro Niccolini).

e precisa, si presenta incerto, impacciato; e benchè palesi, per così dire, l'intenzione d'assumere un'attitudine pratica col rivelarsi attraverso que' segni viventi che si chiamano *personaggi*, e quelle svariate accidentalità che si chiamano *azione*, pure non riesce quasi mai ad attingere la sua meta, perchè non riceve quasi mai quella necessaria elaborazione onde il semplice concetto morale passa allo stato di creazione poetica. Ordinariamente i suoi lavori presentano piuttosto la materia grezza del dramma o della commedia, che l'opera drammatica condotta a fine, ripulita e limata. Vi si vede a primo colpo un ingegno facile e non volgare, ma che non vuol fermarsi sulle proprie idee per esaminarle e criticarle con severità avanti di metterle a far parte della struttura d'un'invenzione qualunque; un ingegno che ha forza, ma che ha sdegnato ogni utile esercitazione ginnastica; che ha facoltà ed istinti artistici pregevoli, ma che ha trascurato di svolgerle e d'educarli con lo studio continuato de' grandi maestri, e quello più fruttuoso del grandissimo libro del cuore umano e della società contemporanea; un ingegno infine che, come abbiamo già accennato, un po' per insofferenza di studio, un po' per negligenza, un po' per cattiva abitudine fa assai meno di quel che potrebbe, e potrebbe non poco.

Nel suo *Volere è potere* infatti tutto è accennato appena, tutto appena sbozzato. Sembra che l'autore abbia subito accettato le prime immagini che gli si presentarono alla fantasia come atte ad adombrare il concetto ch'egli aveva già in mente, e non si sia dato quindi verun pensiero di svilupparle con l'ampiezza e con la vivacità che que-

sto richiedeva. Riguardando i quattro principali personaggi, il *Cav. Rambaldo*, un vecchio militare napoleonico che crede nel valore dell'energia e dell'operosità individuale perchè da semplice soldato ha saputo innalzarsi sino al grado di colonnello; *Giorgio*, suo nipote, giovane scapato che dagli scialacqui della vita parigina viene a riposarsi in seno della famiglia accompagnato da un suo collega di dissipazione e di vizî; *Genesio*, altro nipote del colonnello, ingegno subdolo e cuore arido che aspira alla mano di sua cugina per raccogliere in sè tutta l'eredità dello zio; e *Maria*, gentile creatura la quale sembra amare il bene più per istinto che per larga educazione della mente da' suoi ricevuta; riguardando attentamente questi quattro personaggi quali dalla mano frettolosa dell'autore ce li vediamo posti sotto gli occhi, è facile scorgere in essi più un germe di caratteri, che caratteri belli e formati; più uno scheletro appena celato, che corpi rivestiti di nervi e di polpa e sorridenti di vita. Loro è mancata quella specie d'incubazione che precede la perfetta incarnazione d'un'idea in ogni opera d'arte. La fantasia non gli ha rimuginati, non gli ha rivoltati da ogni lato per cavarne il miglior partito che si poteva; non gli ha messi in riscontro, non ne ha misurate le proporzioni, non ne ha calcolate le relazioni con quell'ostinato mutare e rimutare, con quell'arduo sprofondarsi nella ricerca delle cose più intime, con quel paziente lambiccarsi anche ne' particolari minuti che concorrono alla formazione de' caratteri e delle situazioni drammatiche. Trovate appena le prime linee di coteste figure, sembra ch'egli le abbia schizzate rapidamente sulla tela, rivestite alla lesta d'una prima mano di tinta

e lasciate lì. Possono notarsi in tutta la commedia cinque o sei situazioni dalle quali l'autore non ha cavato nulla o quasi nulla, e che una meditazione diligente e feconda avrebbe potuto rendere assai più importanti e più efficaci. Allora forse molte parti, che ora prendono troppo posto, si sarebbero raccorcite; altre, ora minime, avrebbero ricevuto un maggiore sviluppo, e tutto il contesto dell'azione avrebbe spiegato meglio il concetto del titolo che al presente si rivela in modo troppo sbiadito.

Il signor Carrera trascura affatto le mezze tinte, e le transazioni; dà a' caratteri ed allo stile de' suoi personaggi una crudezza veramente eccessiva; ed abusa di quelle concessioni che il pubblico è costretto a fare all'esigenze della scena. È innegabile; tutta questa sua rapidità palesa veri elementi vitali, ma disordinati, ma più nocivi che utili s'egli non riescirà a mettervi una volta ordine e modo. A proposito di caratteri, vogliamo accennare la madre di *Genesio*, la quale seconda il figliuolo nei suoi progetti finchè non s'accorge ch'esso opera da birbante, rifiuta d'esser sua complice, ed acerbamente lo rimprovera, quando vede ch'egli trama contro la felicità del cugino per malignità ed avarizia; vogliamo accennare lo stesso *Genesio*, intelligenza fredda, calcolatrice, e cuore pieno d'arti maligne e di simulazioni profonde; la prima rimasta insignificante nella parte più oscura del quadro, il secondo ridotto ad una spiacevole meschinità d'insieme. A proposito di situazioni basti solamente quella dell'ultimo atto in cui l'amico di Giorgio strappa al colonnello una raccomandazione pel ministro servendosi d'un artifizio non nuovo certamente, ma che può esser svecchiato con

successo perchè risponde ad una fibra del cuore umano. Or bene: cotesti caratteri e cotesta situazione non solo non producono nella commedia nemmeno un terzo dell'effetto di cui sarebbero capaci, ma inoltre vi son causa di debolezza e di stonature, appunto perchè l'autore non ne ha esaminato attentamente la natura e la forza, e non ha tenuto conto delle combinazioni e degli effetti che per mezzo d'essi poteva riuscire a produrre.

Nel suo dramma, *O l'una o l'altra,* dato al Niccolini l'anno scorso (che non potemmo vedere alla rappresentazione ma che abbiamo letto stampato) noi troviamo gli stessi pregi, gli stessi difetti di concezione e di fattura. È verissimo che i pregi vi sono in più gran dose ed i difetti alquanto temperati; ma in generale possono notarsi nell'azione e ne' caratteri la sua solita incertezza, le sue solite angolosità, i suoi soliti stridori. Non avendo avuto mai occasione di parlarne, anche in questo dramma vogliamo ora notar di passaggio qualche scena e qualche carattere.

Savino, un bravo scultore, amò nella sua prima giovinezza una ragazza del popolo chiamata Margherita. Questa però, nel tempo della lontananza del suo fidanzato (costretto a dimorare in Roma per gli studi dell'arte sua) lasciossi adescare dalle magnifiche promesse d'una vita colpevole, divenne donna alla moda, e delle più ricercate e più pericolose. Savino maledisse alla traditrice e chiuse il suo cuore ad ogni altro affetto di donna. Ritornando da Roma, dopo aver riportato un premio di scultura, ritrova Margherita a' bagni dell'Ardenza in Livorno: essa si fa chiamare Virginia, ed è la mantenuta d'un mar-

chese Landolfi, un vecchio mezzo rimbambito che le profonde tesori. La presentazione di Savino a Margherita avviene subito e per caso. Margherita alla vista del suo primo amante sente rinascere in petto un sentimento indefinito. È amor vero? È capriccio? È desiderio di essere realmente perdonata, e, come si dice, di riabilitarsi? O un tentativo d'ingannare Savino e se stessa? Il contesto della scena è oscuro ed incerto e nuoce infatti per tale ragione allo scioglimento del dramma: ma eccone il principio.

Virg. Ti parlerò con franchezza. Il passato è passato e non può ritornare....

Sav. La Dio mercè!

Virg. Perchè sei allora venuto qui?

Sav. Perchè non ci sarei venuto? Il caso ci ha fatto incontrare, ma ciò non può avere alcuna conseguenza.

Virg. Io non ti ho però dimenticato e....

Sav. Come sta tua madre?

Virg. L'ho perduta.... da più d'un anno.

Sav. Comprendo... Ma che vuoi da me?

Virg. Te l'ho già detto.... Io non ti ho dimenticato. Morta mia madre, abbandonata a me sola, cessai di lavorare....

Sav. Sì, sì; ma a che tuttociò?

Virg. Quante volte la sera stanca di aver danzato, mi pareva che tu dovessi entrare nella mia stanza e rimproverarmi!

Sav. Era la voce della coscienza.... Perchè non l'ascoltavi?

Virg. Mi addormentavo.... Il resto puoi capirlo. Io sono giovine, mi dicono bella.... tu non ritornavi....

Il dialògo prosegue così, sul medesimo tono d'equivoco e certamente contro ogn' intenzione dell' autore. Savino dice che la sua passione è sfumata, che Virginia non è Margherita e che Margherita per lui è già morta da un anno.— Non m'odii? gli chiede la donna.— Eccoti la mano d' un fratello! risponde Savino; accettala, se come tutte le tue pari non vuoi morire all'ospedale.— All'ospedale ci vanno le povere donne oneste, o le peccatrici brutte, replica allora Margherita con un cinismo sfrontato: io sono corteggiata, festeggiata da quanto hanno di più elevato le società aristocratiche; ho diamanti, ho cavalli e carrozza, ho cartelle del debito pubblico, sì cartelle!—Savino a questi discorsi si leva indegnato e va via.— Partito senza perdonarmi! esclama allora la peccatrice; egli così buono, così appassionato! Mi avrebbe sposato e sarei stata felice con lui. Se partissi da Livorno? Se cambiassi i miei giojelli coll' ago e co' ricami e mi rifacessi degna di lui...? Ah! ah! sono pur pazza! Che m' importa di lui? E dà prima in uno scroscio di risa, poi ad un tratto si abbandona su d' una sedia piangendo dirottamente.

Dal brano riportato e da questo breve sunto il lettore può farsi ragione di quello che vogliamo fargli notare. Quel brano, più che d'un dialogo drammatico, ha tutta l'aria d'appunti segnati per fermare un' idea. Capriccio o no, Margherita cercando essa stessa questo colloquio con Savino, dev' esser risoluta a trionfare di lui. Essa infatti si crede ancora riamata. Sospetta che Savino voglia farle dispetto col volgere cortese la parola più alle altre donne che a lei. Il puntiglio e l' amore dovrebbero naturalmente ispirare al suo cuore di donna tutte le arti

più raffinate e più potenti delle quali sia capace l'ingegno femminile. Margherita non è più un'ingenua: e la sua stessa condizione le ha certamente appreso per fatale necessità quel brutto segreto di fingere affezioni non provate, che vien pagato così caro dalla nostra corruzione. Se invece di lasciar nell'opera sua quegli appunti tali e quali, l'autore gli avesse meditati e fecondati per dar loro il necessario svolgimento, la brutale parola *mi addormentavo* sarebbe stata senza dubbio tolta via; e tutto il resto, secondo un concetto più preciso, avrebbe assunto un colore o d'affetto profondo, o di vero pentimento e di sincera aspirazione ad una vita pura e serena, o di folle capriccio di sensi e di simulazione infernale. Noi abbiamo tutta la scena qui presente, la leggiamo e la rileggiamo, e la nostra osservazione ne riceve sempre maggior conforto.

Così è di tutto il dramma. Savino incontra una divina fanciulla, Verena, che resta presa di lui, e che gli ridesta in petto que' palpiti ch'egli credeva morti per sempre; però l'ammaliatrice figura di Margherita gl'impedisce di consacrare a Verena tutto il suo affetto. L'una potrebbe dirsi la carne, l'altra lo spirito. Ma, o l'una o l'altra; è d'uopo che scelga. Niuno potrà dire che questo concetto non sia altamente drammatico, e leggendo il lavoro del signor Carrera si vede che egli ne aveva già belli e trovati tutti gli elementi: soltanto, invece di fonderli insieme, di toglier via la scoria, di raffinarli, e di purificarli, egli si è contentato di lasciarli quasi nel loro stato primitivo.

Noi abbiamo insistito su questi che ci paiono i suoi bei difetti, perchè siamo convinti ch'egli può correggerli con la volontà e con lo studio. Ed abbiamo detto *bei difetti* con giusta ragione, giacchè si cela in essi una forza

ed una ricchezza che non falliranno alle speranze di chi li possiede, s'egli vorrà impiegarvi quel tempo e quelle cure indispensabili a svolgerle con maggiore potenza e con frutto migliore. Noi ci auguriamo che il nostro amico ne dia occasione di rallegrarci della severa schiettezza di queste parole mostrandoci in un prossimo lavoro quello ch' egli *potrà se veramente vorrà.*

Nulla diremo degli attori della Compagnia Lombarda, diretta dall'egregio Morelli, che recitarono sere fa la nuova commedia del Carrera, sia perchè questa non richiese grandi sfoggi d'arte, sia perchè tutti, chi più chi meno, la dissero bene. Faremo solamente un' eccezione pel signor Bassi attore nuovo per Firenze, che proviene dal teatro *Fiorentini* di Napoli, e sostituisce il Privato. Il Bassi possiede dell'eccellenti qualità. Dice la sua parte con naturalezza, senza smancerie, senza esagerazioni, senza buffonate. Ha piglio elegante, maniere svelte, voce aggradevole, e fisonomia simpatica. Solamente ci sembra che gli bisogni un po' più di brio e di festività comica. Forse gli nuoce un cotal strascico di pronunzia che dà inflessioni molli alle sue parole e troppo egualmente cadenzate; forse gli nuocciono certi movimenti delle braccia molto affrettati, ed alcune pose della persona e delle mani che tradiscono uno studio soverchio di compostezza il quale offende la sciolta natura de' caratteri che ordinariamente egli sostiene. Sia più franco e più naturale, ma non trascurato, ma sempre artista, ed acquisterà (ne stia sicuro) più larghe simpatie nel nostro pubblico.

Il *Raffaello* del Barattani non ha nulla da vedere con quello d'Urbino. Figliuolo d'un valente marinaio che lo ha lasciato orfano ancora fanciullo, egli ha ricevuto una

educazione accurata. È mezzo poeta, è valoroso, ed è inoltre preso ciecamente di una nobile genovese, Donna Clara Grimaldi. Quest'amore lo rende fin snaturato; giacchè per farsi accettare nelle società aristocratiche ove frequenta la sua bella, vende tutto il suo e lascia povera ed affamata la madre. Donna Clara non gli si mostra indifferente; però conosciuta per caso questa nera ingratitudine, dà la sua mano al nobile marchese Giorgio Doria. Raffaello si presenta a turbare la festa; ma è scacciato da' servi di Donna Clara, che dichiara di non conoscerlo. Disperato e pieno di rimorsi, delibera allora di darsi la morte. Un Còrso amico di suo padre, una specie di Mefistofele di cattiva lega che prima lo aveva consigliato ad abbandonare la madre, gli presta ora un anello che contiene un veleno violento, onde ponga in atto il funesto disegno; ma la madre, venuta per perdonargli, giunge lì a tempo per impedire il delitto e scoprire nel Còrso un infame traditore, il quale voleva vendicare sul figliuolo le ripulse subite dall'onestà della genitrice. Questa fantasia del poeta anconitano, che si svolge con troppa lentezza in cinque atti scritti in uno stile spesso contorto ed affannoso, infastidì alquanto il pubblico del Niccolini il quale espresse con segni non dubbi il suo malumore. Fra le cose che il Barattani ha dato al teatro essa, tanto per l'azione, quanto per la forma, va contata certamente fra le più deboli, benchè in una o due scene vi siano be' lampi d'effetto. Ma per iscusa dell'autore e nostra, non vogliamo però tacere che l'esecuzione fu assai meschina.

Novembre 1867.

I. LODOVICO MURATORI[1]. - II. PIERO CORBELLINI[2]. III. SESTILIO FILETI[3].

Carlo, un Sotto-prefetto, tiene la figlia Virginia presso una propria sorella alla capitale. La casa della sorella trovasi dirimpetto allo studio d'un avvocato, e quindi accade che un giovane, il quale vi fa le pratiche, s'innamori della ragazza solamente al vederla. In fatto d'amore, per l'intelligenza delle ragazze, la parola è un sovrappiù. Virginia ha già capito quali siano le intenzioni di quel giovane che passa intere giornate ad una finestra dello studio fingendo di sfogliare un gran libro deposto sul davanzale, e corrisponde alla tacita dichiarazione affacciandosi più frequentemente alla finestra della sua stanza. Passano così parecchi mesi senza ch' essi avventurino una sola parola, giacchè

> « Ognuno sa ciò che l'altro vuol dire
> Ognun capisce perchè vuol capire. »

Ma un bel giorno eccoti la ragazza in viaggio. Il giovane lo scopre, e salta in un vagone della stessa corsa.

[1] *Virginia*, o *Un' imprudenza*, dramma in due atti — *Il Pericolo*, commedia (Teatro Niccolini).

[2] *La Pia*, tragedia. Pavia, tipografia Royer-Collard e C., 1866.

[3] *Scritti Letterarii*. Messina, tipografia D'Amico, 1866.

Virginia arriva nella città dove trovasi suo padre, salisce le scale della sottoprefettura, e l'altro dietro a lei. Carlo è sorpreso di quell'arrivo improvviso, perchè una lettera della sorella presso cui Virginia dimorava, gli aveva già dato notizia che l'istitutrice d'essa era stata licenziata, e che sua figlia aveva commesso un' imprudenza; gli prometteva larghi schiarimenti in un'altra vegnente. Virginia intanto non solo non gli presenta cotesta nuova lettera della zia, ma non sa dare nette spiegazioni di quel suo ritorno inaspettato. In questo punto il giovane, incoraggiato da un primo abboccamento avuto con la ragazza pochi momenti dopo dell'arrivo, chiede al sottoprefetto la mano di lei. Questi, che ne conosce per caso la famiglia, gliel'accorda senz'esitare. Intanto, come un fulmine a ciel sereno, ecco giungere alla sottoprefettura l'ordine d'arrestare quel giovane per cagione d'un duello avuto alla capitale. Il povero sottoprefetto trovasi in un grande impiccio, dovendo lottare coll'affetto di padre e col dovere della propria carica: e Virginia lo imbarazza di più facendo fuggire il suo promesso dalla porta del giardino. Scoperto in questo tempo che sua figlia gli ha nascosto la lettera della zia, se la fa consegnare, e le ordina di leggerla. La zia scrive che non stimandosi più, dopo un ultimo fatto, capace di correggere la nipote, ha creduto prudente rinviarla al padre, il quale potrebbe forse aver maggiore oculatezza, certamente più autorità. Qual'era dunque cotesto *ultimo fatto?* Uno studente scapato s' era perdutamente invaghito della dote di Virginia. Corrotta con denaro l' istitutrice, egli aveva operato in modo che questa inducesse la giovinetta (contro il divieto della zia) a scen-

dere di notte ad una festa che davano, al primo piano della stessa casa, certe signore d'assai dubbia onestà. Virginia però, appena entrata in quelle sale, aveva provato rimorso d'aver disubbidito la sorella di suo padre, ed era subito uscita fuori. Ma qui il giovinastro a raggiungerla per le scale e, coll' intenzione di comprometterla, a tentar di fermarla e di trascinarla con sè. Virginia allora messasi a gridare: al soccorso! aveva visto un uomo precipitarsi sull' assalitore, sbatacchiarlo ad una parete e liberarla. Essa era fuggita in casa senza farsi conoscere. Mentre il povero padre sente con grandissima angoscia questa narrazione, ecco arrivare il giovane fuggitivo già caduto negli agguati degli agenti di polizia. Carlo lo fa introdurre, schiettamente gli palesa quanto era accaduto a sua figlia, e sebbene si venga a scoprire che il salvatore di essa fosse stato il giovane stesso, pure il padre capisce che quel matrimonio non è più possibile; Virginia sconterà questa sua imprudenza tra le mura di un convento. Renato prova un momento d' esitazione. Ma sul punto di vederla partire per esser chiusa nel ritiro, l'amore trionfa su d' ogn' altro sentimento del suo cuore. Potrebb'egli vivere senza di lei? Il duello era stato fatto colla persona che aveva offesa Virginia; l'ordine d'arresto è già revocato; la gioia quindi risplende ad un tratto sul volto del padre e de' due innamorati, ed essi si gettano tra le braccia di lui e si stringono per qualch' istante in un dolcissimo amplesso.

Crede possibile il lettore che tutto questo succeda in una qualunque sottoprefettura d' Italia? Crede facile il lettore che nella capitale possa accadere ad una ragazza, im-

prudente come Virginia, un' avventura simile a quella di lei? Noi facciamo questa strana domanda perchè non siamo riesciti ad indovinare qual motivo abbia spinto il sig. Muratori a mettere l'azione del suo dramma in Francia e a dare nomi francesi a' personaggi d'esso. Il sottoprefetto infatti si chiama Carlo d'Auvre; il giovane amante, Renato Deligny; la capitale è Parigi. Sembra che il signor Muratori sia così fortemente persuaso la presente società italiana non racchiuda nulla di drammatizzabile, che il giorno in cui gli accadde d'ideare due atti pieni d'interesse e di affetto, pensò di regalarli gentilmente alla Francia, quasi come per dare all'opera quello che suol chiamarsi *colorito locale.* Giacchè noi non possiamo sospettare con taluni che l'autore abbia tratto l' orditura del dramma da qualche novella o romanzo francese, ed abbia posto i nomi originali per fare in tal modo una mezza confessione di nessun valore. Del resto, consentendo al capriccio del poeta cotesta bizzarria innocentissima, nessuno vorrà negare i molti pregi di questo nuovo lavoro che rammenta assai da vicino la maniera usata dallo Scribe nell'*Estella* ed in qualch'altro de' suoi piccoli drammi.

L'autore vi ha fatto mostra di grandissima abilità. Dentro i brevi limiti de' suoi due atti, i caratteri si disegnano netti e assai ben contornati, il dialogo scorre vivo e facilissimo, le scene si succedono con rapida naturalezza, l'attenzione dello spettatore è tenuta sempre desta dalla prima fino all'ultima scena; e un'armonia di tinte perfettamente indovinata riesce, colla varietà delle situazioni e colla gentile espansione degli affetti, a lasciarti un ricordo nell'animo d' emozioni soavi.

Raramente ci tocca vedere un'esecuzione d'opere italiane così squisita come quella che la compagnia Morelli fece di questo grazioso lavoro. La Pia Marchi, il Morelli, il Monti, il Bergonzoni che quella sera non si mostrò trascurato come spesso suol essere, contribuirono grandemente a far gradire al pubblico la gentile creazione dello scrittore romano. Con che delicatezza la Marchi ed il Monti tratteggiarono tutte le scene! Con che verità non disse il Morelli la parte di Carlo! Il pubblico in alcuni momenti fu profondamente commosso, e retribuì i valentissimi artisti di applausi prolungati, la metà de' quali ne siamo sicuri, andavano di diritto all'autore lontano.

Nel breve corso di poco più di due settimane il nome del signor Muratori si è presentato tre volte sugli annunzi teatrali. Ecco un nome dunque che si mette con insistenza sotto gli occhi del pubblico. È una promessa sulla quale possiamo contare nelle strettezze in cui trovasi la nostra letteratura drammatica? Tentiamo d'indovinarlo.

Esaminando con attenzione i presenti lavori e quelli che li precessero, può bene affermarsi che il signor Muratori possieda una non comune attitudine per le cose teatrali. La sua immaginazione è viva, facile, versatilissima; ed appena la mente gli porge un dato su cui fabbricare l'azione, quella lo aiuta a trovarla con perspicacia, a stenderla con disinvoltura, ad intrigarla con abilità, a tratteggiarla con sicurezza, a condurla a fine con molta bravura. Il suo stile corre sciolto se non corretto ed elegante; i suoi affetti prorompono con impeto, ma anche con moderazione; il suo talento infine si rivela

con una tale quale armonia d'ottime qualità che fanno impromettere molto bene. E diciamo *impromettere* perchè certamente il signor Muratori desidererà andare assai più oltre della meta che ora ha raggiunto. Fin oggi non c'è parso di scorgere ne' suoi lavori l'accenno d'un fare originale o proprio di lui solo. Ogni sua produzione può quasi dirsi un riflesso, un'eco; un riflesso, sia pure, assai ben reso; un'eco diciamo anche molto distintamente accentuata; ma nulla però di quanto indica la particolare fisonomia d'uno scrittore, nulla di ciò che mostra lo svegliarsi d'una forza che si equilibri e vada da sè. Se non c'inganniamo, egli studia la società di seconda mano, nei libri; o sulle scene, ne' lavori degli altri. Sembra uno che viva appartato, solitario, facile, quindi ad affidarsi ad una guida estranea perchè non può avere la guida della propria coscienza; quindi incerto, pronto a lasciarsi sedurre oggi da questa impressione, domani da quell'altra; e solito a dar vita alle sue produzioni sotto il prestigio d'una di coteste impressioni affascinanti, che dura in lui finchè non ne sopravvenga una più fresca o più forte. Se così non fosse, riescirebbero inesplicabili tutte quelle varietà di maniera che presentano i suoi lavori, e richiamano alla memoria quelle di quarant'anni fa, ora le più vicine, ora le vicinissime di noti scrittori. Però se l'imitazione abilissima trasparisce subitamente all'occhio un po' esperto, vi trasparisce anche l'ingenuità e vorremmo dire la spontaneità dell'imitazione. Così negli scritti della giovinezza, quando lo stile e l'idee non hanno preso gran consistenza, si sente l'effetto delle diverse letture o degli autori prediletti.

Tutto ciò alimenta nel sig. Muratori una certa fecondità che non è sempre un buon segno, e può nuocere al diritto svolgimento delle sue ottime facoltà di scrittore drammatico. Così la sua commedia il *Pericolo* palesa una fretta eccessiva nel concepire l'azione, e nel delineare i caratteri, i quali (specialmente quelli del marito di Paolina e del colonnello Ruggieri) appaiono riproduzioni di riproduzioni appena appena ritoccate. Questo non toglie che siano in essa molte scene ben fatte, molte situazioni comicamente annodate le quali piacciono quantunque ricordino qualcosa di simile, non foss'altro nella *maniera*. Ma omai è desiderabile che l'egregio scrittore si provasse da osservare coi propri occhi; si mescolasse arditamente a quella società che poi deve coi mezzi artistici trasportare sulla scena; e finalmente ardisse cercare e trovare una forma tutta sua, corrispondente al progresso ed all'esigenze dell'arte contemporanea. Infatti ciò che insieme all'*originalità* gli fa più difetto è la *contemporaneità*. Taci il nome dell'autore, presenta ad un uditorio intelligente una dopo l'altra le varie produzioni del sig. Muratori e vedrai che pochi daranno loro il medesimo genitore. Esse sembrano scritte in diversi tempi e da uomini diversi. È questo un difetto capace di correzione? Noi osiamo credere di sì ove l'autore facesse presto. Ma pur troppo temiamo che il luogo in cui si trova e le sue condizioni civili non gli consentano di porvi quell'efficace ostinatezza ch'è primo mezzo di riuscita: però ci sarebbe dolcissimo confessare un giorno che nelle nostre previsioni c'eravamo ingannati.

Abbiamo sotto gli occhi quattro tragedie stampate prima

d' aver provato l' esperimento difficilissimo della scena: la *Pia* del signor Piero Corbellini, il *Roberto*, il *Pandolfo Collenuccio*, e il *Solimano* del signor Sestilio Fileti.

Il soggetto della *Pia dei Tolomei* è tale di sua natura da tentare tutti coloro che si senton capaci di descrivere col verso drammatico le veementi passioni del medio evo; e Dante l'ha circonfuso d'una così magnifica aureola di poesia che la tentazione diventa maggiore d'assai. Ma i soggetti danteschi ci sembrano però pericolosissimi quando si scelgono per recarli sul palcoscenico. La ragione di siffatto pericolo la troviamo nell' intima natura della poesia epica in generale, ed in quella della Divina Commedia in particolare. Certi tipi creati dalla fantasia de' grandi poeti ricevono una personalità così spiccata e nel tempo istesso così propria alla natura d'essi poeti; l' ammirazione universale li ha omai ricevuti con siffatto religioso ossequio, che il loro passaggio da un genere all'altro di poesia non è più quasi possibile ad effettuarsi, senza che non vi scapitino di qualche cosa. Poi ciò che nelle narrazioni dantesche costituisce la grandiosa poetica non è il soggetto medesimo, ma bensì il contorno. Togli al brano della Francesca il prologo *I' venni in loco d' ogni luce muto* ec., e tu vedrai subito ch' esso perde metà della propria bellezza. Togli a' pochi versi della *Pia* l' altro prologo che comincia *E intanto per la costa da traverso* ec., e la narrazione di Buonconte di Montefeltro che li precede, e tu vedrai che cosa rimarrà della gentile figura della moribonda delle Maremme. Francesca diventa un'adultera volgare, e Silvio Pellico, che se n'accorse, si vide costretto a sfigurare il tipo dantesco ed il

carattere storico per farla accettabile sulla scena. Pia apparisce un'adultera anche più volgare, perchè la sua morte, attesa così rassegnatamente, le toglie quel carattere di violenza che costituisce la grandezza delle passioni drammatiche.

Venendo alla tragedia di cui vogliamo parlare, noi crediamo che l'autore della *Pia* sia caduto in inganno scrivendo che Dante *ad evidenza la rappresenta non colpevole.*

> Noi fummo già tutti per forza morti,
> E peccatori fino all' ultim' ora:
> Quivi luce dal ciel ne fece accorti
> Sì, che pentendo e perdonando, fuora
> Di vita uscimmo a Dio pacificati,
> Che dal disio di sè veder n' accora.

Così parlano nel canto quinto del Purgatorio gli spiriti compagni della Senese; e giacchè il poeta la pose con loro, è segno certo che non la stimava innocente. Sotto la sublime reticenza delle parole che l'Alighieri le mette in bocca si cela dunque una di quelle terribili catastrofi che nel medio evo compivansi fra l'oscurità de' castelli feudali, e nella solitudine delle campagne desolate. Il Marenco non intese la tragica verità del soggetto quando si volse ad ormeggiare la novella del Sestini; nè più fortunato di lui ci sembra ora il Corbellini che accettò gli stessi dati, ed inespertamente sminuzzò in cinque quelli che, a dir molto, avrebbero potuto essere gli ultimi due atti della sua tragedia. Dalla lettura d'essa t'è impossibile capire qual legge d'estetica drammatica abbia preseduto al suo concepimento. La tragedia accenna di voler

essere ora classica, ora no; e lo stile ti presenta la medesima indecisione. L'azione è poverissima, slegata: i caratteri appena nè sempre con verosomiglianza, accennati. L'autore volle rinchiudere la sua tragedia nel castello di Maremma, e può dirsi che la mal' aria ve l'abbia uccisa come la sua Pia. Tutti questi difetti crediamo provengano in parte dall' idea d'aver voluto fare della moglie di Nello della Pietra una vittima della calunnia e della gelosia; in parte dal giusto desiderio d' allontanarsi dalla traccia del Marenco, la tragedia del quale, a diritto o a torto, vive floridissima sul teatro. In ogni modo però, come primo saggio d'autore giovanissimo, questa tragedia ha tanto da farci impromettere molto bene dell'avvenire, qualora il Corbellini intendesse ricalzare il coturno. La scena dell'atto primo è assai bellamente ideata. Essa rappresenta una spianata del castello posto alle falde d'una montagna. È la sera. Contadini e contadine che a frotte tornano da' campi si avviano su pe' monti cantando malinconici rispetti, a cui risponde la cantilena d'altri agricoltori lontani:

> Su l' Appennino è l'aura molle e pura,
> Ed ahi! n'attende qui la sepoltura.

Leila, la serva di Pia, discorre fuori del castello colle contadine e narra loro la sventura della sua signora mentre dall' interno del castello si ode la voce dell' infelice donna che ripete sulla cadenza de' contadini:

> De la mia Siena l'aura è molle e pura,
> Ed ahi! m' attende qui la sepoltura!....

Le contadine dileguano tacite e commosse. Leila è per

rientrare, ma s'incontra in un vecchio frate che stanco dal lungo viaggio chiede ospitalità. Il frate conosce Pia, ed è dolente d'apprendere che la gentile e caritatevole senese si trovi colà abbandonata dallo sposo. Rientrano, perchè già s'è fatto notte, e il ponte levatoio vien tirato dietro a loro. Ed ecco da lì a poco un guerriero tutto chiuso nelle sue armi che s'avanza sino all'orlo del fossato da cui è cinto il castello. Egli bestemmia, ed arriva covando in petto cattivi propositi:

Maledetta la notte! E maledetto
Quel di Fiorenza paltoniere audace
Che il corridor mi ha spento! Era pur meglio
Che fra le donne della vaga Siena
Me ne stessi a trescar! . . . .
. . . .

Parlando di Pia, dice:

Che mai ti valse
L' esser pudica allor, se la vergogna
T' aspetta qui? Vittoria contrastata
È questa inver, ma non men certa.

Suona con forza il corno. Il castellano si presenta alla vedetta.

M'apri!
A nome del tuo ser, Ghino l' impone.

A questo nome il ponte vien subito riabbassato ed il cavaliere entra nel castello.

Noi confessiamo che questo prologo ci è parso molto migliore e molto più poetico del resto dell'azione.

I seguenti versi sono posti in bocca di Pia nell'atto

quinto quando essa ha già udito l'annunzio del ritorno di suo marito.

O Madre Santa,
Che dal ciel mi aiutasti, io nella polve
T' adoro genuflessa! A te fian sacri
I miei giorni per sempre! A te i miei voti
Più fervidi verranno: a te le lodi,
A te le preci ognor! Le mie sciagure
Immense fur; le lagrime versate,
Cotidiane! Mi attendea una morte
Obbrobriosa! .... L'occhio a me volgesti....
Sparve ogni duol siccome cupo sogno....
Or la gioia m' inonda..... Or scordo i tristi
Dì che passaro..... e gli offensor perdono!....
Vieni, mio sposo! Traggimi da questa
Carcere alfine! Perchè tardi ancora?
Sai pur ch'io ti sospiro. Ahimè, qui manca
L' aria, e la luce?..... La porta s' atterri!

Ma accanto ad altri di simile fattura se ne leggono poi alcuni che disdicono ai personaggi ed alla situazione perchè troppo cascanti e volgari; ne siano esempio questi con cui si chiude l'atto terzo.

Nello. E tu, malvagio amico,
Paventa il mio furor! Vanne, ti scosta!
Ghino. Ma pria m' ascolta. Di qual mai delitto
M'accusi tu?
Nello. Non simular; sleale!
Interroga te stesso e ti vergogna!
Ghino. Or m'è conteso anche il parlar?
Nello. Deh taci,
E t' allontana! Non è questo il tempo
D' udir le tue menzogne. Orsù mi lascia!

Ci perdoni l' egregio autore la severità con cui abbiamo dovuto parlare del suo lavoro. Essa però lo farà più sicuro sulla sincerità delle nostre lodi e de' nostri augurî.

Il signor Sestilio Fileti è un siciliano di Messina tutto pieno di vampe e di fumo come la cresta del vulcano della sua patria. Le sue tre tragedie e gli altri componimenti poetici che con parecchie iscrizioni formano un volumetto di quasi 200 pagine, accennano nell'autore un ingegno non comune ma affatto grezzo, il quale ha bisogno di studi letterari bene ordinati onde educarsi con profitto; oltre agli studi, di moltissima pazienza. Se non lo sapessimo per propria confessione giovanissimo, noi gli diremmo a dirittura di smettere. Ma all'età sua l'educazione letteraria può venir rifatta con molta probabilità di buon successo. Ordinariamente gli scritti meridionali difettano nella forma. Però non crediamo che il Fileti abbia trovato in qualche scrittore siciliano il modello del suo stile tragico così comicamente grottesco. Eccone un saggio pe' lettori:

> Segreto a me velare osa costei!
> Arnoldo, e che? paterna autoritate
> In te non vale, lo tuo imporre è vano?
> O vergogna, ad un padre! Ma a le reni
> Scruterotti sin dentro, accorto, o donna,
> E la vergogna mia, che l'ira accende
> Crudo strazio ti fia! ed allora sordo
> A preghiere sarò; a tuoi pianti, a voci
> Che a me svelino il tutto supplicando;
> O solo il pianto toccherà l' orecchio

Qual grato mormorío; ciò solo merta
La figlia contumace..., figlia dico?
Figlia non è chi non si spiega al padre.
Ma a che parola? Il certo si conosca;
Io convincer mi debbo e i cori tutti
Palpare io voglio; anco le mura bocca
Prendano a farmi luccicare il vero

(ROBERTO)

. . . .

— Sire che vi ha di bello forse?
— Forse
Bello! Di prezioso dì.

(PANDOLFO COLLENUCCIO)

— Son io qui solo?.... Sembra.... Oh, dubbi miei ec.
— Salute e pace al Gran Sultano assieme
Alla Sultana.
— Deh mi perdona se parola ho osato
Profferire in favor di Mustafà!
L' ho fatto.... non so come....

(SOLIMANO)

In mezzo a queste stranezze e sguaiataggini apparisce sempre qualche lampo, e la scena seconda dell'atto terzo del *Solimano* è improntata d'una certa vigoria di concepimento che rende alquanto migliore anche lo stile. Basterebbe essa sola per mostrarci che il signor Fileti potrà far molto quando alle doti della natura accompagnerà i sagaci accorgimenti dell'arte, senza cui quelle rimangon sempre infruttuose. Possa egli un giorno farci rallegrare di questa nostra spietata franchezza!

5 gennaio 1868

I. RAFFAELLO MASSIMILIANO GIOVAGNOLI [1].
II. LEO DI CASTELNUOVO [2].

— Oh! me l'imaginavo. *La vedova di Putifarre!* Preferisco sempre la moglie.

— Perchè? domandai, rivolgendomi con curiosità verso il mio vicino.

— Per una teorica tutta mia sul conto delle vedove, caro signore, rispose il vicino, accostando la sua sedia un poco più.

E siccome terminava in quel punto l'atto secondo, così egli potè continuare senza disturbo di nessuno.

— Io non so le sue opinioni sulle donne in generale, ma credo che non saranno molto dissimili dalle mie. In quanto alle vedove però oso dire anticipatamente che non andremo d'accordo. Le fo una sola domanda. Pensa lei che la vedova sia una donna?

— Diavolo! non vorrebbe darmi ad intendere....

— Basta, caro signore; noi siamo agli antipodi. Per mia disgrazia io ho dovuto studiare profondamente questo sog-

[1] *La vedova di Putifarre*, commedia in tre atti (Teatro Arena Goldoni).

[2] *Un cuor morto* e *L'X incognita d'un Giornale*, commedia in quattro atti (Teatro Arena Nazionale).

getto che fin Balzac, se non isbaglio, ha trascurato. L'autore della *Physiologie du Mariage* ne avrebbe squattrinate delle belle sopra un tema così importante.... Badiamo ve'! Può darsi l'abbia fatto in qualcuno de' suoi quaranta volumi che per caso non ho letto. Ma in ogni modo io voglio dir questo: se ne ha scritto, son sicuro di saperne quanto lui; se non ne ha scritto, di saperne quanto avrebbe potuto egli stesso in persona.

— Ecco un vero originale! E così pensando mi misi nell'attitudine di chi non vuol perdere una sola parola.

— Io, caro signore, continuò il vicino col solito intercalare, amo le cose nette e definite ed in tutto e per tutto. In letteratura, in filosofia, in politica, in religione le mie opinioni sono perfettamente chiare e precise. Quando l'esperienza e gli studi mi costringono a cangiar di avviso, puff! fo un salto ed eccomi già immerso nella nuova opinione fino alla cima de' capelli. Arrestarmi un minuto nell'incertezza mi è affatto impossibile.

— Sicchè, osservai ridendo, non si è mai sicuri di quale opinione lei sia; e la sua teorica intorno alle vedove può pericolare da un momento all'altro.

— Oh! no: rispose subito, è la sola che io non abbia mai mutata. Guardi; ho cinquantasett'anni, e li porto bene, mi pare. Durante questi cinquantasett'anni ho cambiato tre volte di gusto letterario, quattro volte di sistema filosofico, cinque volte di parte politica, sei volte di fede religiosa, e non sono ben sicuro d'arrestarmi qui: ma intorno alle vedove ho la certezza matematica d'essermi fermato da un pezzo.

— E conosce il perchè di cotesta eccezione?

— È la natura del soggetto, caro signore: è la natura del soggetto.

— Cioè ?

— Ma, che la vedova le sembra una cosa netta e definita ? No di certo, caro signore: questo è impossibile. È forse una ragazza ? Niente affatto; eppure non ha marito. È forse una maritata ? Niente affatto; eppure ha già avuto marito. Che cosa è dunque ? Una vedova ! un essere ibrido, indefinibile, non circoscritto, che vi sfugge da tutte le parti perchè non ha presa, che v' imbroglia, che v' imbarazza, che vi fa rabbia. Non è così ?

— Secondo s' intende, risposi. Io credo non bisogna fermarsi sull'accidentalità sociale, ma penetrare l'essenza della questione. Il vedovato modifica la donna ? Ecco il problema.

— La distrugge, caro signore. E non faccia tanto d'occhi, perchè son pronto a provarglielo. Osservi questa vedova qui.

— Questa della commedia ?

— Già : nè m'importa che sia una vedova finta, anzi per la mia argomentazione le assicuro che farà meglio. Ed ora stia attento, perchè io mi picco di logica. Entri con me nella sua casa : l' autore ci ha presentati. Che fa la vedova ? Tiene a dozzina due scapoli, uno de' quali ufficiale di fanteria.

— Non ci trovo nulla da ridire.

— Mi meraviglio di lei ! Ecco una libertà che una ragazza non oserebbe mai di prendersi, a meno che non avesse più punta paura dello scandalo, e punta riverenza della pubblica opinione. Lei dirà : si suppone che l'espe-

rienza d'una donna la quale conosce *il mondo....* Ma il male è lì, rispondo io. *Il mondo* non è poi così brutto come si vuol dare ad intendere; e il trovarsene messa al bando, certamente contro voglia, non può dirsi una bella situazione per l'anima fragile d'una figlia d'Eva.

— O la virtù non la conta per nulla?

— Quando la incontro le fo tanto di cappello, ma la incontro di rado. E poi c'è il proverbio latino: *qui amat periculum* ec. Ecco dunque trovata una *prima caratteristica* che non onora molto le vedove; ma osserviamo ancora. La nostra vedova non si restringe soltanto a tener a dozzina, si aggira anche troppo per le stanze de' dozzinanti. — Zelo del proprio dovere di padrona di casa, dirà lei. — Sta benissimo. Ma perchè andarci quando i dozzinanti trovansi in camera? — Questi, replicherà lei, sono persone onestissime. — Diavolo! non ruberebbero una borsa lasciata per caso sul tavolino; ma del resto certi scrupoli non li hanno di sicuro, massime il militare che, per natura del suo mestiere, è un po' di maniche larghe. Una maritata, la mi creda, farebbe altrimenti; intendo dire una maritata onesta come la nostra vedovina. Ed ecco trovata una *seconda* caratteristica; le vedove mancano di due sorta di pudore, il verginale e il coniugale! Ed il pudore per me (credo anche per lei, caro signore) è quasi tutta la donna.

— Giacchè lei ha preso per base di prova i fatti della commedia, mi permetta di farle osservare che l'operato della vedova non è punto criticabile. Di chi vuol lei che debba aver paura? D'un grullo che non vive d'altro che di sciocchezze politiche, d'un divorator di giornali che le ha già fatto la più ridicola dichiarazione di questo

mondo? O pure d'un ufficiale di fanteria cotto perdutamente d'una ballerina, il quale dimostra apertamente alla vedova di portarla sopra lo stomaco?

— *A fortiori! A fortiori!* caro signore, fece il vicino picchiando con tutte e due le mani sulle sue ginocchia. Ci venivo da me! Ma prima d'argomentare mi permetta una digressioncella. Lasciamo lì quello spoliticante ch'è più uggioso dell'uggia; le pare che l'uffiziale sia un uffiziale possibile?

— L'autore dovrebbe intendersene: è uffiziale anche lui.

— Che importa? Un uffiziale a quel modo sarebbe un'eccezione così rara che l'arte drammatica non dovrebbe tenerne alcun conto. Egli ha rispetto alle ballerine tali illusioni pel capo che a questi lumi di luna non le hanno nemmeno i collegiali, dato il caso che a questi lumi ci fossero più collegiali. Ne conviene? Oh bravo! ed ora ritorniano al *quia* come diceva quello. La vedova un pochino alla volta.... Ma no, prima bisogna fare un'osservazione più importante: v'è una *terza* caratteristica da metter fuori, e che caratteristica!....

— Sentiamo, sentiamo!

— Lei ha veduto che la ballerina entra nella stanza del militare come se fosse casa sua. Viene quando l'ufficiale c'è; viene quando esso non c'è, e allora per la stizza di non trovarlo si fa servire una colazione dall'ordinanza, e beve il marsala rimasto la sera avanti. Una ballerina nella stanza d'un ufficiale non ci va per recitare il rosario.... probabilmente.... E la vedova patisce che tutto ciò succeda sotto i suoi occhi? Perchè non ha già messo alla porta un ufficiale così poco delicato? Qui è questione di

pudore. — Lo so, lei vorrà scusarla col dire che n'era innamorata e che non le reggeva il cuore di allontanarselo.... Ma peggio, caro signore! Un'innamorata che non è gelosa? Non può esser altro che una vedova! Ecco dunque una terza caratteristica. E qui possiamo dire: nelle vedove è falsato anche *l'amore*.

— Oh! lei va troppo lesto! Dimentica tutto il secondo atto. La vedova, come sa, aveva scritto una lettera in cui avvertiva il conte.... non so chi, insomma l'altro amante della ballerina, quello che spende più.... in cui lo avvertiva del tradimento di questa coll'ufficiale. La lettera, è vero, non vien mandata al suo indirizzo, ma il poeta un po' alla spiccia (scusiamolo) le ha fatto produrre l'effetto richiesto. Il conte è venuto dall'ufficiale; lo ha colto colla ballerina *in flagranti;* al solito l'ha sfidato, e in questo momento forse si sbudelleranno.... Dunque la gelosia c'è....

— Domando scusa, ma non c'è, m'interruppe il vicino con un sorrisetto di trionfo sulle labbra che mi fece un effetto molto curioso: non c'è, non c'è! Il cartellone glielo ha già detto due giorni prima: *La Vedova di Putifarre!* Crede forse lei che la moglie di Putifarre abbia accusato il casto Giuseppe per gelosia?

— No davvero....

— Bensì per amor proprio ferito; e forse, se n'avessimo la fotografia, potremmo dire fino a che punto Giuseppe fu casto.... Così la nostra vedovella è per solo puntiglio d'amor proprio che scrive la lettera. Gelosa, alla prima occasione avrebbe cavati gli occhi alla rivale; e non dica che quest'occasione le sia mancata, perchè or ora si son bisticciate come due ciane, e non si son torte un capello.

Veda, caro signore: siamo sempre nell'ibridismo, sempre nell'anfibologia; nè carne, nè pesce... nè ragazza, nè maritata.... In conclusione una donna non donna!

— Aspettiamo la fine: forse la donna riapparirà.

— Lei s'illude, e creda a me che, per lo meno, devo avere trent'anni d'esperienza di più. Senza aspettare che s'alzi il sipario, io posso dirle tutto quel che succederà. L'uffiziale forse ferirà il Conte, ma sarà certamente ferito da lui. La vedova lo curerà giorno e notte con una assiduità straordinaria, mentre la ballerina non si farà più viva. L'uffiziale in ultimo non è mica di bronzo. Un giorno la vedova ed il convalescente si troveranno in una stanza, *soli e senza alcun sospetto* (per sciupare un bel verso); e discorri, discorri, arriveranno dopo mille andirivieni, che la vedova preparerà abilissimamente, arriveranno dico ad una dichiarazione formale. L'uomo con ciò crederà di fare una grata sorpresa alla sua bella infermiera. Ma se potesse ficcarle l'occhio in fondo al cuore, vi leggerebbe le parole: *alfine n'ho un altro!*

— Troppo scetticismo!

— Ne convengo. Ma certe volte, caro signore, è la verità che ci fa parer scettici, ed uso questo vocabolo nel senso ordinario. Giacchè, che cosa è mai lo scetticismo? Rimpetto agl'individui, la pietra di paragone tra una fede ed un'altra: rimpetto alla verità, un nulla, proprio un nulla, perchè lì non vi sono che dotti ed ignoranti. In questo caso, io sono scettico per lei che ha fede nelle vedove, ma rimpetto alla verità mi credo soltanto un pochino più dotto; ho la franchezza di dirlo. Riassumendo ora il nostro discorso, lei tenga per fermo: che la vedova

non è più una donna, perchè tutto ciò che formava la donna andò disperso nel giorno che il primo matrimonio si ruppe. Le parlo per esperienza, voglio che lo noti bene. E ad arte ho detto: il *primo matrimonio*. In quanto alle vedove di due mariti io non le stimo nemmen vedove. Sono una specie a cui i naturalisti non hanno ancora assegnato la classe. Ma ecco il sipario che va su. Guardi bene se ho dato nel segno. Ho paura di sì.

Il mio vicino aveva indovinato punto per punto. All'ultima scena il suo viso era raggiante di contentezza, e forse godeva anche d'un'altra vittoria, dell'avermi cioè imbarazzato colla sua teorica intorno alle vedove (non vo' dir persuaso).

— E della commedia che ne dice? gli chiesi alla fine.

— Confesso che non mi sono annoiato, ma non mi sono poi tanto tanto divertito. Il dialogo va lesto e vivace, quantunque potrebbe essere più cristiano in fatto di lingua e di stile. Certe scene sono colorite con molta abilità, quella per esempio tra l'uffiziale e la ballerina, che però mi sembra un po' spinta in là con un'allegria.... tutta militare. Poi, per la materia dell'azione, tre atti son troppi: l'azione vi nuota come dentro un soprabito tagliato a crescenza. Due erano quel che ci voleva. Intorno ai caratteri vi è poco da dire: ci sono e non ci sono. Quello della vedova, forse per le idee mie particolari, mi piace assai. È un carattere uggiosino, e quindi (secondo me) proprio indovinato. Ha sentito? Il pubblico non riusciva a pigliarla sul serio. Tutte le volte che lei sospirava, e il pubblico a farle il verso!... Proprio indovinato!

— Insomma per lei tra le vedove non si trovano eccezioni.

— Non giungo a dir queste.... ma.... addio! rispose interrompendosi tosto.

E datami una stretta di mano, ridendo maliziosamente andò a sedersi nel Caffè.

Dopo riferito cotesto dialogo non ci rimane che far al sig. Giovagnoli una piccola raccomandazione. Bandisca una volta per sempre da' suoi lavori drammatici alcune allusioni, anzi alcune personalità politiche che non sono di buon gusto. S' egli lo fa per strappare un facile applauso dal pecorume della platea il quale non sa intendere altra bellezza nell'arte, egli ha torto verso se stesso. Il suo ingegno possiede certamente mezzi ben diversi per farsi batter le mani; nè ha d' uopo di ricorrere ad artificii, che infine si riducono ad un' indegna adulazione di simpatie ed antipatie popolari nè sempre giuste, nè mai convenienti. —

Lunedì sera, all'Arena Nazionale, cercammo cogli occhi il nostro vicino di due sere fa. Eravamo curiosissimi di sapere quello che avrebbe detto del *Cuor Morto*, del signor Leo di Castelnuovo, pseudonimo sotto cui tenta nascondersi (non sappiamo perchè) il figlio d'un altro pseudonimo ben noto al pubblico, Riccardo Castelvecchio; ma la nostra curiosità rimase inappagata. Veramente il lavoro gli avrebbe fornito poca materia da dire. Si trattava di cose che non avevano nemmeno il pregio della novità del triviale. Vi era non sappiamo che principe del sangue (svedese o danese importa poco) innamorato d' una cantante, e sul punto di sposarla. V'era il basso intrigo di un

braccialetto da lord Brakley (sarà poi questo il vero nome?) regalato alla cantante, e da lei rifiutato; intrigo che viene ordito da una canaglia d'impresario e di giornalista teatrale, come suol dirsi, numero uno. Ne nasceva quindi un duello, la pazzia della protagonista, cioè la morte, o a parlar meglio l'insensibilità del cuore di lei; finalmente la sua guarigione, il matrimonio e la moralità di rigore dopo quattro atti di cose che non parvero poi tanto morali. Le quali, sommate insieme, formano un lavoro troppo lungo, senza brio, senza vita nel dialogo, senza interesse nell'azione, che tutti volevano far terminare prima del tempo e che tutti, non si sa come, lasciarono correre sino in fondo ove si sfogarono a fischi. Ecco il punto in cui volevamo il nostro vicino dell'Arena Goldoni! Per far comprendere al lettore l'attitudine curiosa del pubblico dell'Arena Nazionale di lunedì sera ci serviremo d'un'immagine che crediamo giustissima. Il pubblico ebbe tutta l'aria d'una di quelle pettegole che, sentendo raccontare qualche novelletta grassoccia, fingono di sdegnarsi, di voler interrompere il narratore, doventan rosse fino alla punta delle dita, picchiano co' piedi, fanno atto di voler turare la bocca all'audace, e intanto ridono, e intanto stanno ad ascoltarlo, e col tiepido sdegno lo incoraggiano a proseguire; poi quando la novelletta è arrivata alla conchiusione, si alzano da sedere, e con comica serietà gli dicono: Badi! Di queste cose non vogliamo più saperne!... Se lo ricordi un'altra volta!... E un'altra volta.... daccapo. Oh pubblico pettegolo!

8 settembre 1870

LEOPOLDO MARENCO [1].

Cantando vengon lietamente insieme:
Ne sente ognun la dolce melodia:
Il cor la intende, e di ridirla teme
Agli altri: avvien della bella armonia,
Come della celeste in queste estreme
Parti del mondo, che par muta sia,
Chè il basso orecchio a quel tuon non si accorda:
Così la gente a quel bel canto è sorda.
Dicemi pure il cor segretamente
Che le parole di questa canzona
Composta ha la Bellezza, e di poi sente
Che Amore il canto gentilmente intuona....

(*Lorenzo dei Medici, Selve d'Amore.*)

Infatti è un canto di nozze che si ripete per tutti gli echi dei colli delle Langhe in Piemonte: è una coppia di giovani contadini che ritorna dalla chiesuola del villaggio ove don Ambrogio, il vecchio curato, ha benedetto

[1] *Celeste*, idillio campestre in quattro atti in versi (Teatro Niccolini).

il nodo che ormai legherà per sempre i loro cuori innamorati. Lorenzino, lo sposo, è un capo ameno che s' è buscato il soprannome di *Mattone* (traduci : mattaccio): Bettina , la sposa , è un' orfanella raccolta per carità da un'altra orfanella figlia di ricchi contadini la quale impiega il suo patrimonio in opere di beneficenza che giustificano il dolcissimo nome (Celeste) ricevuto al battesimo. La gioia è grande ; si balla la *monferrina* , si vuotano bicchieri di vin grillante, si fanno brindisi agli sposi, si cantano canzonette per la circostanza. Il vecchio papà Gregorio, rimasuglio della grande armata, sgambetta anch'esso colla sua gamba strascìconi. È miracolo che non balli pure il Curato una buona pasta d' uomo, un prete nè tutto di Dio nè tutto del diavolo, quindi che non sa fare il suo mestiere come in appresso vedremo. Per metter colmo all'allegria, ecco Ferdinando, un sergente de' bersaglieri decorato a Palestro della medaglia d'oro, orfano anch'egli, amico di famiglia e da dieci anni lontano dal suo villaggio ! Ferdinando ha l'argento vivo addosso. Le piume del suo cappello non hanno tregua mentre egli narra un episodio della battaglia in cui guadagnò tre ferite di sciabola e la medaglia al valor militare; e i suoi occhi pieni di fiamme si volgono e rivolgono qua e là quasi cercassero un viso che lor prema di vedere. Chi può egli cercare se non la Celeste, che se ne sta in un canto tra mesta e confusa e non ha coraggio di farglisi avanti e dargli il benvenuto ? Se la gioia non rendesse perfettamente egoisti, Lorenzino, Bettina e tutti gl' invitati avrebbero dovuto accorgersi che Celeste non partecipa alla contentezza comune , sebbene si sforzi di non

parerne estranea. Non già perchè essa invidì una felicità della quale in maggior parte può dirsi l'autrice; ma forse perchè questa le richiama alla mente ricordi assai tristi che opprimono col loro peso la sua anima gentile. Noi sapremo fra poco quel che cova il suo cuore o di ricordi, o di speranze, o di affetti contrastati: fra poco la vedremo ascoltar con una specie di terrore la dichiarazione d'amore che il focoso bersagliere verrà a farle appena sarà cessato il chiasso delle nozze e discesa la sera. Non ci chieda il lettore come mai Ferdinando s'innamori così rapidamente della Celeste che esso ha fatto saltar da bimba su' suoi ginocchi, che non ha veduto da due lustri e che ha riconosciuto appena; non sapremmo dirglielo davvero: ma forse ci sarà sfuggita qualche parola del dramma che spiega il mistero. E diciamo mistero perchè Celeste sembra innamorarsi di Ferdinando con uguale rapidità ed intensità, quantunque si mostri afflitta e disperata della dichiarazione di lui.

Il motivo di questa disperazione è quel medesimo di Lucia nel XXXVI capitolo de' *Promessi Sposi.*

« —Figliuola, dunque cos'è cotesto voto che mi ha detto Renzo?

« — È un voto che ho fatto alla Madonna...... oh! in gran tribulazione di..... non maritarmi!

. . . .

—Non avete nessun altro motivo che vi trattenga dal mantener la promessa che avete fatto a Renzo?

« — In quanto a questo.... per me.... che motivo?.... Non potrei proprio dire..., rispose Lucia con un'esitazione che indicava tutt'altro che un'incertezza del pensiero; e

il suo viso ancora scolorito dalla malattia, fiorì tutto ad un tratto del più vivo rossore. »

Qui invece il voto non è stato fatto propriamente dalla stessa Celeste, bensì da sua madre che in un momento di gran pericolo per un incendio avevala offerta alla Madonna. Celeste però, spinta da uno di quegli slanci irreflessivi che in alcuni momenti solenni ci sopraffanno, aveva giurato di mantener la promessa. Risoluta di non mancare, essa vuol quindi chiudersi in un convento, e si consulta con Don Ambrogio sul ritiro da scegliere.

— Che ritiro? Che monastero? le risponde il Curato: Sai tu quello che significa fuggir per sempre dal mondo? Seppellirsi viva a diciott'anni con un amore intensissimo che ti brucia dentro il petto? Ma tu hai dato la volta, figliuola mia! Credilo a me, i conventi son tanti covi di corruzione e di vizio. Tu vi cercheresti invano quella pace per amor della quale vi ti vuoi ora rinchiudere. Vi recheresti anzi l'inferno con te medesima, e il raccoglimento delle tue orazioni vi sarebbe turbato dalla visione crudele ed inesorabile d'una piuma di bersagliere. Cotesto tuo voto è nullo. Io ho facoltà di sciogliertene, anzi te ne sciolgo senz'altro. Va' là; sposa Ferdinando che è il più bel giovinotto del villaggio ed è innamorato perdutamente di te. Sposalo: sarai felice!

Badi beni il lettore: nel dramma il curato dice tutte coteste cose con versi stupendi.

Se Celeste non riman persuasa de' discorsi di Don Ambrogio ci sembra che avvenga perchè il prete scandalizza incautamente quella povera di spirito colle sue lunghe tirate contro i monasteri e contro le monache. Il Padre Cristoforo del Manzoni la sa più lunga di lui.

« — Credete voi, riprese il vecchio, abbassando gli occhi, che Dio ha data alla sua Chiesa l'autorità di rimettere e di ritenere, secondo che torni in maggior bene, i debiti e gli obblighi che gli uomini possono aver contratti con Lui?

« — Sì, che lo credo.

« — Ora sappiate che noi, deputati alla cura dell'anime in questo luogo, abbiamo, per tutti quelli che ricorrono a noi, le più ampie facoltà della Chiesa; e che per conseguenza io posso quando voi lo chiediate, sciogliervi dall'obbligo, qualunque sia, che possiate aver contratto a cagion di cotesto voto.

« — Ma non è peccato tornare indietro, pentirsi d'una promessa fatta alla Madonna? Io allora l'ho fatta proprio di cuore..., disse Lucia violentemente agitata dall'assalto d'una tale inaspettata, bisogna pur dire, speranza; e dall'insorgere opposto d'un terrore fortificato da tutti i pensieri che, da tanto tempo, eran la principale occupazione dell'animo suo.

« — Peccato, figliuola? disse il padre: peccato il ricorrere alla Chiesa, e chiedere al suo ministro che faccia uso dell'autorità che ha ricevuto da essa, e che essa ha ricevuto da Dio? Io ho veduto in che maniera voi due siete stati condotti ad unirvi: e, certo, se mai mi è parso che due fossero uniti da Dio, voialtri eravate quelli; ora non vedo perchè Dio v'abbia a voler separati. E lo benedico che m'abbia dato, indegno come sono, il potere di parlare in suo nome, e di rendervi la vostra parola. E se voi mi chiedete che io vi dichiari sciolta da cotesto voto, io non esiterò a farlo, e desidero anzi che me lo chiediate.

« — Allora....! allora....! lo chiedo; disse Lucia con un volto non turbato più che di pudore. »

Ecco come avrebbe dovuto rispondere anche la Celeste e non già aspettare che l'anima di sua madre uscisse dalle fiamme del purgatorio ad avvertirla che la rottura di quel voto giurato da lei le abbrevierebbe le pene che per esso là soffre! L'autore volle rinunziare, non sappiamo perchè, allo scioglimento del Manzoni; ma invece di sostituirvi qualcosa di più drammatico, ricorse a' mezzucci dell'arte infantile, alle apparizioni, al *Deus ex machina*: e gli ultimi due atti del suo lavoro riescono veramente meschini. Ci sembra che il Marenco non abbia studiato i suoi personaggi dal vero, ma foggiati di fantasia, forse con la vaga lusinga di renderli più artistici. Questo modo di fare però gli ha impedito di dar loro quell' aria di verità e, diciamolo anche, quella consistenza che sono le condizioni di vitalità di qualunque carattere drammatico. Vi è infatti in tutto l'idillio un'incertezza di disegno, una languidezza di colorito che da' caratteri e dall' azione passano allo stile, e generano contrasto tra la forma forbita e alquanto ridondante, benchè ami affettare semplicità, e la natura delle persone che con cotesta forma discorrono. Ma dopo tutto questo bisogna confessare che è lo stile, soltanto lo stile, quello che salva l'idillio dal naufragio. I versi del Marenco sono assai ben fatti per tessitura, spesso anche eleganti, ed hanno una flessuosità che non mostra ombra di stento. Ancora non si sono perfettamente emancipati da alcuni giri di circonlocuzioni e da alcune metafore che non istanno bene gran fatto alla scioltezza del dialogo drammatico; ma lo potranno facilmente con una maggiore ac-

curatezza. Ci sembra che questo loro difetto si riveli di più nel presente idillio per la condizione de' personaggi messi in scena; ma forse sarebbe apparito assai meno se gli attori non gli avessero voluti declamare talvolta con un certo strascico che lor toglie efficacia.

Il Monti recitò benissimo il racconto della battaglia di Palestro scritto con stile conciso, incisivo e pittoresco; e trasse dal carattere, troppo sfumato, del bersagliere tutto quello che poteva. Benissimo la Marchi nelle parti affettuose: non così nel racconto della morte della madre al second'atto, ove avrebbe dovuto essere più parca e correggere colla temperanza della recitazione il difetto di ridondanza in cui è caduto l'autore. Il Piedrotti (D. Ambrogio) disse il suo predicozzo con grandissima giustezza di intonazione. La Job gli tenne dietro con brio ed arte squisita, e la Bassi, il Bergonzoni e lo Sciarra contribuirono insieme ad essi alla buona interpretazione di tutto il lavoro.

Intanto se il lettore nelle nostre parole nulla ha trovato che senta l'idillio, se ne rifaccia con questi versi d'un vecchio italiano che era un gran poeta quando non era un cattivo uomo di Stato. Abbiamo cominciato con esso e con esso vogliamo oggi finire:

Se meco sopra l'erba ti posassi,
Della scorza faria d'un lento salcio
Una zampogna, e vorrei tu cantassi.
L'erranti chiome poi strette in un tralcio,
Vedrei per l'erba il candido piè muovere
Ballando e dare al vento qualche calcio.

Poi stanca giaceresti sotto un rovere
Io pel prato correi diversi fiori
E sopra il viso tuo li farei piovere.
Di color mille e mille varii odori,
Tu ridendo faresti, dove fòro
I primi còlti, uscir degli altri fuori.
Quante ghirlande sopra i bei crin d'oro
Farei miste di frondi e di fioretti!
Tu vinceresti ognì bellezza loro.
Il mormorio dei chiari ruscelletti.
Risponderebbe alla nostra dolcezza
E il canto d'amorosi augelletti!

3 gennaro 1868

ACHILLE TORELLI [1].

« Hoc erat in votis! »

I.

Chi mai a quest'ora non ha fatto conoscenza col Duca e colla Duchessa De Herrera, una coppia aristocratica all'antica, piena di riverente cortesia anche nelle più intime conversazioni di famiglia; il duca sempre cavalleresco malgrado l'età ed i fastidi della gotta, la duchessa amabile e dignitosa anche nei momenti più tristi? Chi non ha già conosciuto la loro famiglia, cioè: il duchino Alfredo, un giovane imbestialito nelle rimesse, nei *clubs* e nelle cattive società, che martirizza colle sue villane maniere il bel cuore della giovane moglie; la marchesa Giulia sposata al marchese Teodoro di Riva che la riduce alla disperazione colle sue insoffribili gelosie; ed Emma, una fanciulla da marito bizzarra, fantastica, che sogna dietro l'uniforme *bleu* d'un galante ufficialetto, e sposa intanto per obbedire a' parenti l'avvocato Fabio Regoli, un vero innamorato, ma un vero uomo di proposito? Chi

[1] *I Mariti*, commedia in cinque atti — *Chi solo può giungere a tanto*, azione drammatica in un atto (Teatro Niccolini),

non conosce finalmente la simpatica figura della baronessa Rita d'Isola, anima elevata, cuore riboccante d'affetto, spinta dalla vile condotta del marito a camminar sempre sul filo d'un precipizio, sempre colla vertigine alla testa, sempre sul punto di cadere, e salvata ora da una parola che riscuote il suo sentimento di madre, ora dagli opportuni consigli d'un'amica rinsavita? Nel momento in cui scriviamo tutte queste vigorose e gentili creazioni della fantasia d'Achille Torelli sono già impresse nella mente e nel petto di quanti hanno potuto applaudire *I Mariti.* Nessuno ne ha dimenticato una sola frase, nessuno ne ha dimenticato una parola od un gesto. Mille cuori di ragazze si perdono con vaga mestizia nella ricerca d'un Regoli, diventato da sabato in poi il loro tipo ideale; mille calde immaginazioni di giovinotti si affaticano alla scoperta d'un'Emma per ricominciare le dolci esperienze del felice avvocato!

Dopo due anni di silenzio, Achille Torelli, questo *enfant le plus heureux de la comédie et le plus jeune,* come lo chiamerebbe il Janin, è ricomparso sul palcoscenico improvvisamente maturo, improvvisamente grande, quale pochi speravano si potesse una volta diventarlo tra noi; ed ha operato il miracolo (non possiamo dirlo altrimenti) di farci provare quelle dolci sensazioni che da gran tempo eravamo abituati a chiedere con rassegnata amarezza alle produzioni straniere. Finalmente il pubblico italiano potrà abbandonarsi ad un entusiasmo espansivo senza che vi si mescolino nè il patriotismo malinteso, nè il meschino bollore delle parti politiche! Finalmente potrà assaporare la soavità di cotesto entusiasmo e di cotesta ammirazione

come si fa di quelle gioie di famiglia e di quelle consolazioni ineffabili che si vorrebbero nascondere agli sguardi di tutti per paura di vederle diminuire col godimento degli altri! Finalmente, senza dimenticare che l'Arte non ha patria e che sotto qualunque cielo apra il calice misterioso questo fiore-divino è sacro all'ammirazione e all'adorazione degli uomini, il pubblico potrà sentirsi battere il cuore di quel palpito di egoismo spontaneo che ci fa tremare di commozione quando sappiamo una bell'opera artistica esser proprio nostra e poter mostrarcene altieri! Cotesto palpito è un sentimento naturale che la ragione non soffoca. Passa tra quell'opera e il nostro spirito una corrente d'affetto impossibile a suscitarsi quando si tratta di cose straniere. Giacchè in tutto quel vario e splendido manifestarsi d' una idea vi è qualcosa che forma parte e sostanza di noi medesimi; e la mente ed il cuore vi trovano riflessi così limpidi ed echi così perfetti di loro medesimi, che si veggono costretti lor malgrado a pensare intentamente, a ricordare e ad amare.

Fra le squisite e magistrali bellezze della nuova commedia è appunto la netta e precisa espressione della nostra società quella che ne forma il prestigio e l' incanto maggiore. Invece di sentirci spostati; invece di rimanere semplicemente pubblico, come d'ordinario succede, entriamo con essa attori in qualche modo anche noi delle azioni che si svolgono sul palcoscenico; e cotal vivo ed efficace sentimento della realtà moltiplica cento volte il piacere dell'illusione e dell' effetto drammatico. Abbiamo detto *azioni* appositamente. *I Mariti* non cammina-

no sulla falsariga delle altre commedie con un' azione principale intorno a cui si aggruppino le poche secondarie; invece ne menano quattro tutte di fronte con ammirabile arditezza , e non slegate , e non disordinate , ma strette insieme da una catenella d'oro che fa le veci dell'antica unità. Il giovane autore aveva cominciato ad abituarci a certe uscite particolari di lui che facevano già presentire con sicurezza la maschia potenza del suo ingegno ; ma nulla di quanto egli ha scritto presagiva il magnifico tessuto della tela comica dei *Mariti*.

Dalla *Missione della Donna* in poi , che ha due o tre personaggi disegnati e dipinti con straordinaria sicurezza di mano (ma che pure ha durezze ed angolosità nella condotta dell' azione e stride alquanto nel colorito) Achille Torelli è andato sempre innanzi, non lo neghiamo, acquistando valore ora nella forza del disegno, ora nella vigoria dell'espressione, ora nel modo di distribuire i suoi gruppi, ora nel modo di lumeggiarli con più verità e con maggior effetto. Però allorchè negli *Onesti* tentò un'azione più vasta e più complicata di quelle di prima, egli parve subito esitante , incerto quasi impacciato della moltiplicità delle fila volute mettere in opera per tessere la sua tela. E malgrado quella larghezza di fare che si notò nell'insieme, malgrado certi tocchi nuovi e delicati che diedero nell'occhio in alcune scene, nè il concetto d'essi sembrò felicemente trovato, nè l'esecuzione efficacemente raggiunta, come dicono i pittori. Si temette anzi un possibile traviamento per troppo studio di originalità ; una tal quale ammanieratezza ed eccessiva eccezionalità cercata ne' personaggi; e tra i pregi soliti di lui che lì man-

carono e quelli che per la prima volta vi facevan capolino, la bilancia non stette in bilico, ma traboccò in favore dei primi; cosa che a molti dispiacque. Oggi che possiamo volgere sugli *Onesti* uno sguardo in distanza, noi vi scorgiamo facilmente quell'inquieto ricercare della fantasia dell'artista, quell'incerto intravvedere d'una forma o affatto nuova, o più precisa ed adatta alla rivelazione del concetto, che soglion precedere sempre l'apparizione d'un'opera fuor del comune. Ma nemmeno queste postume riflessioni valgono a darci la chiave della nuova commedia del giovine napolitano.

I Mariti mostrano la maturità di pensiero e la tranquillità d'esecuzione propri soltanto d'un ingegno provetto e già molto addentro nei più riposti misteri dell'arte. Quelle figure hanno un'espressione così profonda di verità; quegli avvenimenti scorrono e s'intrecciano con tanta naturalezza e con semplicità sì stupenda, che tu sperimenti subito il più grande effetto dell'arte, quello di dimenticare perfettamente l'artista. Noi non ci proveremo a dare nemmeno un disegno a profilo di questo lavoro grandioso come un poema e gentile come un idillio. Ci contenteremo d'accennarne i tratti più eccellenti, di fermarci con lieta compiacenza dinanzi ad uno o due dei gruppi principali che si staccano con più vivace rilievo dal resto delle figure; ed augureremo a' lettori che non hanno visto la commedia il piacere di trovar meschine queste nostre parole d'elogio.

II.

Tutti i personaggi, dal duca al vecchio servitore di casa, dalla baronessa D'Isola alla sua cameriera; sono improntati d'una individualità così netta che ricorda le più belle creazioni drammatiche. Ogni parola ch'essi dicono, ogni passo che muovono te li fanno apparire come più vicini e più chiari. Arriva un punto ch'essi acquistano nella tua mente un'esistenza così viva e così reale, che ti sembra di conoscerne non solo le azioni ma anche i pensieri; e di assistere al segreto lavorio delle loro coscienze, al misterioso prepararsi e svolgersi delle passioni e degli affetti. Ciò accade perchè non vi sono lacune in tutto quel complicato intrecciarsi d'avvenimenti; perchè là un motto, qua una frase, là un tocco fuggevole, qua una scena diffusa servono con un bel magistero ora di transizioni, ora di schiarimenti, ora di richiami, ed ora infine di prove. Ciò accade, perchè l'occhio acutissimo del poeta ha letto nel gran libro della società; ha scrutato le pieghe più nascoste del cuore; ne ha indovinato i sentimenti più veri e più immutabili, le passioni più pericolose e le più gentili nel tempo stesso: e colla sintesi potente dell'arte ha tutto rivelato sotto una forma larga ma ricca di proporzione e di armonia; particolareggiata ma senza minutezze soverchie; varia ma senza confusione e senza stento veruno.

Mentre l'azione ti si svolge sotto gli occhi, si apre agli sguardi dell'anima un orizzonte infinito. Le proporzioni della scena s'ingrandiscono straordinariamente, i per-

sonaggi si moltiplicano a migliaia e prendono le sembianze delle persone a te più note. L'azione si complica e s'intreccia in modo sì bizzarro, che non ti sembra più una commedia quella a cui tu assisti, ma una visione solenne. E fra tutti que' nuovi fantasmi ve n'è uno che ti gira intorno con maggiore insistenza; uno che quanto più ostinatamente lo scacci via, tanto più torna bizzosamente a importunarti; uno che ti desta rimorsi sopiti con fatica o disprezzati con leggerezza, che ti costringe a rimpianti ormai obbliati o non mai fatti; ti fa sospirare, ti fa palpitare, ti riempie di speranza! La medesima cosa spesso avviene nell'osservare alcuni paesaggi dove poche linee scure sul primo piano del quadro e pochi tratti di luce e di verde nell'estremo orizzonte ove il cielo comincia, trascinano involontariamente la fantasia ad immaginare quell'estesa fuga di pianure, quel succedersi di valli e di montagne che si trovano nel mezzo. Quel poco basta perchè tosto tu vegga immense praterie con mandrie di bestiame sulla sponda de' laghi; case di contadini sepolte tra il verde degli ulivi e de' vigneti; serpeggiare bizzarro di vie su pe' dossi delle colline; ville ridenti a piè delle vallate; giardini difesi da boschi di querce dal rigido soffio del tramontano; e tutto un alternarsi di siti orridi e di vedute pittoresche, finchè non colmi la distanza accennata dalle linee brevi del quadro. Nè solamente è la forza di verità universale che domina in tutta la commedia quella che così potentemente ti costringe a pensare. Più di tutto è la fisonomia nostrana, paesana, italiana vera, côlta con felice sicurezza nelle caratteristiche più comuni e più espressive, donde senza

che tu chiaramente te ne accorga, scaturisce una delle malie più dilettevoli di tutto il lavoro. E poi quale serenità! Quali dolcezze e finezze di tinte! Quale semplicità commovente, e che intuizione profonda! E come tutto procede senza sbalzi! E come ogni cosa giunge nuova ma logica, ma naturale, ma necessaria al pari che nella vita reale! E qual'arte consumata là dove nessun'arte si mostra! E qual duro lavorio di combinazioni e di riprove prima che fosse venuta fuori quella situazione così blanda e quella parola a primo colpo così insignificante!

III.

Ma fermiamoci ad una sola figura, la baronessa d'Isola; ad un sol gruppo, Fabio Regoli ed Emma.

La baronessa d'Isola è una figura grandiosa. Sin dal suo primo mostrarsi, l'ironia della sua parola, l'amara intonazione de' suoi consigli svelano un'anima tormentata, un'anima che rode fremendo le sue catene, e che tenterebbe di spezzarle se n'avesse l'occasione. Intelletto gentile, ha letto molto, ha molto sognato dopo le sue letture. Entrata nella società con le più splendide fantasie sull'amore; appena fatta sposa del barone d'Isola, ella ha provato il più amaro disinganno che possa affliggere il cuor d'una donna, si è vista trascurata e disprezzata dalla cinica indifferenza di suo marito. Questi corre il mondo con viaggi che durano anni interi. Passa i giorni immerso in divertimenti dove però ha la delicatezza di non condurre sua moglie, fra relazioni che avvelenano le pure gioie della famiglia, quando non giungono a di-

struggerle e ad insozzarle per sempre. E la povera donna intanto, avida ed assetata d'amore, lotta contro se stessa, lotta contro le mille tentazioni che il mondo le presenta. Sarà sempre buona a resistere? Sarà sempre buona ad ottener la vittoria? Un giorno che il suo cuore è gonfio d'amarezza; un giorno che il prepotente bisogno d'un affetto corrisposto le dà quelle smanie terribili che soltanto la donna è capace di sentire, essa dimentica un istante tutti i doveri, tutti i riguardi che l'hanno sostenuto fino allora. Vi è un uomo la imagine del quale viene spesso a turbarle il riposo o a menomarle gli affanni. Vi è un uomo per cui essa sarebbe pronta a buttare al vento ogni ritenutezza ed ogni sentimento d'onore! Per sua fortuna non incontrerà in lui un essere depravato e senza coscienza. In quel momento di folle abbandono, l'uomo a cui essa dichiarerà con parole così insinuanti il proprio amore pronunzierà con accortezza il dolce nome della figlia di lei, e ciò basterà perchè la rassegnazione ritorni un'altra volta in quel petto turbato; una trista rassegnazione, ma santa, e che le costerà tante lagrime. — Che scena bellissima, incominciata a tempo, a tempo interrotta, e che lascia nel cuor degli spettatori l'impressione dolorosa e durevole d'un avvenimento reale!

Il gruppo di Regoli e di Emma non è minore di cotesta figura, ed ha la grazia per di più. Regoli è un avvocato dotto nelle scienze e nella grande scienza del mondo. Veduta l'Emma, indovinatane la bontà dell'animo sotto l'apparente leggerezza, si è proposto di risolvere l'arduo problema di crearsi una moglie, come il Pigmalione della favola; e si mette all'opera con una padronanza di mezzi, e

con una chiarezza di sistema che lo rendono quasi sicuro dell'esito felice. Emma lo sposa per mera ubbidienza a' propri genitori. L'unione sul primo non fa nascere in essa nessun amore verso di lui. Alcune volte anzi ella crede di provar repugnanza, tal'altre anche odio pel tiranno che ha voluto imporsi alla sua vita, e distruggerle tanti sogni così dolcemenle cullati. Ma l' avvocato ha modi e parole che colpiscono quello spirito irrequieto e poco abituato alla riflessione. Sa correggere con dolcezza, sa consigliare con bontà, sa dire certe risposte con autorevole alterezza. Emma n'è sconcertata, n'è vinta suo malgrado, ed è costretta a pensare (cosa insolita per lei e della quale stupisce). Ed ecco che gradatamente succede in essa una trasformazione sublime. La fanciulla diventa donna senza perder nulla della vereconda ingenuità che la rende tanto bella. La sua grazia divien più severa. La sua luce divien più raccolta. La sua parola acquista una gentilezza maggiore perchè più saggia e più amante. Il suo cuore prova palpiti nuovi perchè più intelligenti e più larghi. E tutte coteste novità sono opera del suo Fabio che ne insuperbisce in segreto. La vita felice di queste due anime innamorate passa velata a' nostri occhi da un' ombra rosea e cortese. Noi saremo iniziati all' ineffabile mistero delle sue dolcezze da una sola scena, l'ultima della commedia, se non la più bella, fra le più belle di certo. Emma ha una lieta novella da comunicare al marito, un segreto che non è più bastante a contenere nel suo piccolo petto di donna, uno di que' segreti che le spose non dicono la prima volta senza sentirsi salire alle guance un verginale rossore!

Quali accenti ha trovati il poeta! Che lampi di luce! Che dolcezza d'armonie! E come tutti vorrebbero udire da una propria Emma la parola che quella della commedia mormora peritosa e sorridente all'orecchio del suo Fabio! E come in quell'ultima parola si racchiude la morale di tutto il lavoro: *il buon marito fa la buona moglie!*

Parlando di morale, vogliamo accennar di passaggio quel soave profumo di bontà che esala da tutti gli avvenimenti che hanno luogo nella commedia. L'animo dello spettatore n'è consolato e ricreato, come se una fresca auretta venisse a carezzargli il viso in una serata d'estate. Il tema de' *Mariti* era assai sdrucciolevole. L'autore però vi ha passeggiato sopra con maestria e sicurezza somma. Si direbbe ch'egli non conosca il pericolo e vada avanti con la cieca noncuranza dei fanciulli che atterrisce tanto chi li vede. Infatti, come i fanciulli escono dal pericolo ignorato quasi condotti da una mano invisibile, così egli arriva all'ultima parola della sua commedia sorridente e tranquillo, guidato dalle inconsapevoli ispirazioni dell'anima. In mezzo a tutte quelle donne che soffrono rassegnatamente o che protestano senza ribellarsi contro le colpe de' loro mariti, una sola ne comparisce, e per pochi istanti, che non sia degna della loro compagnia, la signora Amelia Gioiosi. Immaginazione esaltata, organizzazione in cui il senso ha preso il sopravvento sulle convinzioni morali; per diventar ricca si è sposata, giovanissima, ad un vecchio di settant'anni. Noi la incontriamo in casa del Duca quando non ha ancora fatto dir di sè nella cronaca scandalosa. Ma ridotta ben presto donna alla moda, pericolosa pe' suoi discorsi, più pericolosa pei

suoi esempi, ella non ha coraggio di risalire quelle scale onorate, non ha la sfrontatezza di presentarsi alle sue antiche compagne, che arrossirebbero di vergogna, più per lei che per loro stesse, nel vedersela al cospetto. Una o due frasi del poeta bastano però per farti supporre tutto il perfido lavorìo di quell'anima decaduta. Amelia prende ad un'abominevole rete i mariti delle sue amiche: e tu la vedi ridere lontana, nell'ombra, mentre la povera Sofia piange e si desola delle iniquità del duchino Alfredo: e tu senti i suoi schernevoli scrosci di risa, mentre la nobile anima della baronessa d'Isola si dibatte tra le aspirazioni del suo cuore e la voce dura, inesorabile del proprio dovere!.. Come qui più si accrescono le lagrime e la disperazione, lì, presso di lei, s' imbaldanzisce di più lo sfacciato orgoglio del male. Un giorno essa ha la forza d'indurre il duchino a darle una cena, insieme alle sue amiche ed a' suoi amici, nell'amena villa di Castelletto, ricca proprietà della famiglia di lui: ha la forza d'imporre a quel vilissimo marito la condizione brutale di recar fra quell'orgia l'ignara Sofia! Ma la duchessa avvisata a tempo dell' infamia del figlio, giunge a Castelletto prima assai degl'invitati. Allorchè la sozza brigata, presentandosi all'uscio di sala, vorrebbe far a meno dell'annunzio del servo, dite che la duchessa De Herrera non riceve nessuno, risponde con fierezza la severa gentildonna; ed Amelia con tutti gli altri vien messa alla porta! — Così ha fatto il poeta: l' ha posta anch' egli alla porta. Così dovrebbe agire la commedia con tutte coteste creature depravate ogni volta che osassero presentarsele innanzi; e non curarsi de' loro merletti, delle loro vesti a strascico, delle

loro maniere colte e gentili, e delle studiate loro apparenze di virtù! Alla porta! Alla porta! In onta allo splendore de' loro diamanti, al rumore delle loro carrozze, al lusso de' loro appartamenti, e alla frequenza delle loro conversazioni, ove si fondono i patrimoni di cento famiglie e i buoni sentimenti di migliaia di cuori. Alla porta! alla porta!

Mille altre consimili finezze, mille altre, oseremmo dire, verecondie dell'arte sono sparse qua e là nella presente commedia con accorta profusione; non tenteremo d' accennarle nemmeno: sarebbe opera troppo lunga. Ci affretteremo piuttosto a rispondere alla dimanda che ci sembra di veder pronta ad uscire dal labbro de' lettori, una dimanda senza dubbio ragionevole ed onesta: il lavoro del Torelli non ha dunque ombra di difetti?

Sì, ne ha; ma però tali che non offuscano in nulla i grandissimi pregi, e che possono in parte venir tolti senza stento veruno. Già, dopo la prima sera, lo stesso autore avvertito dall'effetto della rappresentazione ha levato alcune macchioline, scancellando qualche frase, raccorciando qualche scena. A mente fredda altre frasi, altri vocaboli muterà che non sono parsi belli al delicato orecchio fiorentino; farà nuovi tagli, specialmente alla scena dell'atto quinto tra il duca ed Enrico di Riverbella che guadagnerà moltissimo dall'esser breve; e s'ingegnerà di rammorbidire le stonature prodotte dal carattere del marchese Teodoro di Riva col resto così armonico degli altri personaggi. Ma, secondo noi, tutte le mende hanno termine lì. Giacchè ci sembra ridicolo mettere fuori la quistione dell'unità d' azione, de' caratteri dominanti, e di

non sappiamo che altri principii d'arte invocati da taluni contro la tessitura di questa commedia. Parliamo di tutte coteste belle cose allorchè vedremo un lavoro ingarbugliato, freddo e senza interesse, che volendo annodare avvenimenti troppo disparati, e dipingere gran quantità di caratteri diversi non avrà saputo trovare il mezzo di ben legare insieme gli uni, e di dar nettezza di contorni e spazio dove poter respirare e potersi muovere agli altri. Ma non ci venga mai in mente di farne motto a proposito d'una commedia dove tutti i fatti si annodano con una semplicità e nel tempo stesso con un artifizio maggiore d'ogni elogio; dove tutti i caratteri hanno un risalto stupendo senza offendere menomamente le leggi di prospettiva; dove l'interesse (non quello di certo melodrammatico e furioso) è prodotto dallo svolgimento psicologico del soggetto con la serenità propria dell'arte vera, dell'arte de' grandi maestri, dell' arte immortale. Certamente la forma de' *Mariti* poco rassomiglia alla forma ordinaria delle altre commedie. Ma se l'arte non avesse che una forma, rigida, invariabile, in che modo potrebbe adattarsi allo svolgimento dei più disparati soggetti? Invece dunque di far colpa al Torelli d'averla felicemente indotta alle diverse esigenze del suo concetto, teniamogli conto della audacia con cui ha voluto crearsi difficoltà, se non nuove, pericolose; rallegriamoci della completa vittoria che ha ottenuto su d'esse, e benediciamo l'inatteso splendore venuto a diffondersi coi *Mariti* sulla scena italiana!

IV.

Fatta la debita parte al poeta, passiamo ora a' suoi interpreti, agli attori, e ragioniamone diffusamente come essi ben meritano; giacchè non è facile si vegga presto in Italia un'opera di tanto pregio rappresentata da attori così valenti e con un insieme così perfetto.

Cominciamo dalle donne, nè per sola cortesia. Le donne sono quasi l'eroine della presente commedia, e vi sostengono quindi le parti migliori.

La signora *Fumagalli* (duchessa) fu ammirabile per dignità, per gentilezza di modi, per naturalezza, per affetto. Nella scena dell'atto quarto, quando la stupida impertinenza del marchese Teodoro le strappa di bocca due o tre parole che le persone bene educate si lascian sfuggire di rado, con che accento perfetto ella non dice, arrossendo di se stessa: *Avete fatto di me una villana!* Ugualmente nell'atto quinto ella è nobile e, piena di dolore raccolto e di fierezza contegnosa allorchè il duca, credendo offeso l'onore della famiglia per la cattiva condotta di Alfredo, trasportato dallo sdegno, la rimprovera come non aveva mai fatto in quarant'anni di matrimonio! E poi quanta grandezza senza ostentazione nelle sue maniere! Quanta benignità e in una quanta forza di convincimento in tutte le sue parole!

La signora *Pezzana-Gualtieri* (baronessa d'Isola) ha fatto del suo personaggio un'interpretazione meravigliosa. Sin dal primo apparire, la sua voce ha qualcosa di strano e di terribile che ti ferisce l'animo e te lo commuove pro-

fondamente. Nel tono de' suoi discorsi vi è tale gaiezza sforzata, nella frequenza dei sorrisi vi è tale splendore sinistro che mostrano subito come quell'anima viva in preda ad un dolore che dovrebbe vincere o dissimulare, e non abbia forza di farlo. Quando rampogna altamente il marito perchè ha osato far baciare la sua figlioletta da una donna disonesta, ella trova una vibratezza così feroce per le sue poche parole, che ti mette i brividi addosso, e ti richiama in mente la leonessa che ruggisce in difesa della prole in pericolo. Le sue mani torcono convulsamente la lettera che le ha svelato l'indegna debolezza del barone: e mentre dal suo labbro escono come tanti dardi avvelenati i suoi giusti rimproveri, le lagrime le gonfiano gli occhi, il singhiozzo sembra voglia vietarle di più proseguire. Ma sopraggiunge tosto una forza maggiore che, quasi rilevandola innanzi a se stessa, le impedisce di dar a quell'uomo corrotto lo spettacolo del suo pianto e del suo immenso dolore! Bisogna vederla poco dopo quando col cuore pieno d'angoscia trovasi da sola a sola col Regoli, l'uomo ch'essa ama in segreto! Allora il suo accento prende una intonazione incerta, affettuosa, piena di pietà come la richiedono il suo stato d'abbandono, di smarrimento, di delirio penoso. Mentre i ricordi della sua giovinezza le si affollano alla memoria, i suoi occhi paiono sprofondarsi lontan lontano, nel passato. La sua voce mormora più che non parli, e con una dolcezza commovente. E grado a grado che i ricordi la sopraffanno, la voce cresce, cresce, cresce d'intensità, finchè non scoppia in quell'esclamazione sublime: *Io voglio amare! Io ho bisogno di amare!* che fa trasalire tutte le fibre degli spettatori con uno scatto febbrile. Ma

ecco: il Regoli ha rammentato sua figlia! Ed ecco quella martire precipita dall'altezza a cui l'aveva spinta il suo sogno d'un momento. Come il suo dolore si concentra ad un tratto! Come ad un tratto ritorna al suo labbro l'amara gaiezza di prima, la desolante ironia! Son più giorni che noi non possiamo allontanarci dal pensiero la figura della Pezzana sotto le spoglie della baronessa d'Isola; più giorni che sentiamo al cuore la stretta dell'addio dato da essa all'Emma sul finir della commedia. È una finzione dell'arte; ma noi ne abbiamo parlato senza accorgercene come di caso verissimo!

La signorina *Campi* si è mostrata inarrivabile nella bellissima parte d'Emma. Non solo ha potuto farvi sfoggio di tutte le sue eccellenti qualità che noi già conoscevamo, ma è stata nel caso di rivelarcene delle altre che eravamo certi si sarebbero sviluppate in lei con una più lunga pratica dell'arte. Noi infatti credevamo che ancora le mancasse quella perfetta sicurezza di tocco nella rivelazione d'un carattere che è propria soltanto degli artisti provetti. Invece la Campi ci ha dimostrato il contrario, interpretando il carattere d'Emma con una squisitezza di colorito e di sfumature incantevole davvero. Questa figura così vaga, così gentile, intorno alla quale il poeta ha speso un largo tesoro di grazia e di bellezza, è stata incarnata da lei senza mende, senza incertezze e con una ispirazione felicissima, dalla prima all'ultima scena. Fanciulla bizzarra e alquanto leggiera nell'atto primo; donna esitante, ignara di ciò che realmente prova nel suo petto, e sbalordita della mutazione che intravvede dover fra poco accadere nella sua esistenza all'atto secondo; nel quinto

la gioia di sapersi madre la fa quasi ritornare alla ingenuità fanciullesca! E lì la Campi ha indovinato cose che la nostra parola non può rendere affatto, giacchè l'eloquenza de' sorrisi, delle verecondе reticenze e delle riflessioni amorose son lampi di bellezza artistica che solo il ricordo di chi li ha visti può richiamare alla vita.

La signora *Ciotti* (Giulia) sostenne anch'essa la sua parte con molta perizia. Quella povera marchesa di Riva, perseguitata, oppressa, ridotta alla disperazione dalle gelosie del marito, ci fu resa da lei con la comica vigoria possibile e senza esagerazioni di sorta. Biliosa, isterilita negli affetti, recisa ne' gesti come nelle risoluzioni; tale immaginò il poeta la sua marchesa di Riva, e tale fu la signora Ciotti da cima in fondo. Dopo aver strepitato ed urlato per quasi tutti i cinque atti, che sospirone essa non manda fuor del petto nel momento in cui apprende la prossima rottura della sua funesta catena!

Non vanno dimenticate la signora *Scarpellini* (Sofia) che si è mostrata così piena di rassegnazione e di affetto nelle poche scene dove ha una parte un po' estesa; nè la *Sollazzi* che disse con molto brio quella brevissima d'Amelia; nè la *Bergonzio* che, da cameriera della baronessa, comparve una sola volta e non istuonò. Con loro abbiam già saldato il nostro debito verso le attrici.

Venendo agli attori, cominceremo da *Cesare Rossi* (il duca d'Herrera). Non occorrerebbe nemmen dire ch'egli rappresenti a perfezione questo tipo aristocratico, se non vi avesse spiegato alcune particolari finezze. Il Duca è uno di que' caratteri che cominciano a sparire nella nostra società. Possiede tutta la dignità del suo titolo, ma

vi unisce una benevolenza ed un'affabilità proprio all'antica. Il suo spirito è afflitto o dall'esser vissuto troppo per provare de' disinganni, o dall'averli provati quando non era più in tempo a correggere. La sua casa aveva delle tradizioni. Egli le ha rispettate senza badare che il mondo era affatto mutato; ed ora ne piange, ma invano. Educazione vuol essere, e non sangue! egli esclama con profonda amarezza, vedendo il duchino suo figlio caduto così basso; e coteste parole escono dalle labbra come una verità confessata a malincuore da chi l'ha appresa troppo tardi, e con assai dura esperienza. Rossi ha accentuata questa scena con arte squisita. Era indignato, era commosso, e parlava con una calma che lasciando intravvedere, più che vedere, lo stato dell'animo del duca, accresceva al personaggio simpatia ed interesse. Nell'atto quinto quando il duca, vecchio e gottoso, è risoluto di rivendicare cavallerescamente l'onore della sua famiglia creduto offeso dal Riverbella; quando si lascia trasportare dallo sdegno a rispondere colla voce un po' alterata alla duchessa che rientra nelle sue stanze singhiozzando, il Rossi fu dignitoso, fu agitato, fu affettuosissimo. Non diede nè un tocco di più, nè uno di meno; e fece apparire la figura del duca tra le più belle del quadro, benchè si mostri due sole volte, nel primo e nell'ultimo atto.

Il *Ciotti* (Fabio Regoli) non rappresentava un personaggio a forti risalti, tale da dargli campo d'adoperare una grande varietà di colorito. Però recitò con giustezza e con diligenza inappuntabili. Sotto quella sua dolce serenità si vedevano la risolutezza, la fermezza e la nobiltà dello stupendo carattere dell'avvocato; e la sua voce seppe

trovare inflessioni piene d'affetto gentile, di dignità profondamente sentita ma senza albagia, che improntarono al personaggio una vita dove l'arte pareva affatto estranea, e dove intanto fors' era più grande.

Il *Lavaggi* (Di Riverbella) che non potè avere una parte primaria, perchè la commedia non gliene forniva; il *Belli-Blanes* (barone d'Isola); il *Bozzo* (duchino Alfredo); il *Pagani* (Felice, servo del duca); fin lo *Scarpellini* (dottore) e il *Lavagnino* (servo del barone d'Isola) che dissero due parole, tutti recitarono, secondo le diverse parti, con accuratezza e con amore, e contribuirono a darci lo spettacolo d'una rappresentazione dove non ci fu nulla che potesse dare appiglio alla critica più schizzinosa e più incontentabile.

Ci siamo riserbati di parlare all'ultimo del sig. *Bellotti-Bon*, perchè, oltre le lodi che merita per la sua parte assai scabrosa del marchese De Riva, dobbiamo dargliene più larghe come Capocomico direttore per la diligenza e la maestria della messa in scena. Egli non ha trascurato niente sia nel concerto dell' insieme, sia nella decorazione della nuova commedia. Ogni cosa anzi è stata da lui ordinata con gusto, con intelligenza, con vero rispetto per l'Arte.

Al poeta ed a lui, i quali ci hanno mostrato tutte queste meraviglie assai rare per la nostra letteratura drammatica e per la nostra arte rappresentativa, non possiamo quindi far altro che ripetere il motto da noi posto in capo di questa rassegna, con cui vien riassunto mirabilmente il sentimento di tutti:

HOC ERAT IN VOTIS!

PS. — *Chi solo può giungere a tanto* è una breve azione drammatica dove una madre sacrifica la sua vita per la felicità della figlia. Vi sono scene molto belle, come il Torelli sa farle, ma la catastrofe arriva così repentina che non produce buon effetto. L'azione avrebbe bisogno di svolgersi ancora con maggiore larghezza. Il colpo ch'essa vuol produrre nell'animo dello spettatore lo coglie talmente alla sprovvista da rimanerne così sbalordito, che, quando cerca di rendersi conto della sua sensazione, trova con dispiacere che tutto è sparito. La signora Pezzana, la signorina Campi, il Rossi, il Bellotti-Bon e il Belli-Blanes, la recitarono senza dubbio in modo squisito; ma il pubblico per la ragione che abbiamo addotto rimase assai freddo.

30 novembre 1867.

I. ACHILLE TORELLI [1].
II. RICCARDO CASTELVECCHIO [2].
III. GIROLAMO ARDIZZONE [3].

Se la donna la vuol, tutto la puol, dicono i Veneziani e, come osserva il Giusti, esprimono con miglior garbo il significato di quegli altri due proverbi assai noti: *Astuzia di donna le vince tutte — La donna ne sa un punto più del Diavolo.* Il Torelli, volendo rendere cotesto concetto in una maniera ancor più gentile, ha scritto: *La più semplice donna vale due uomini.* In che modo però la bella contessina di Santo Remo vale i due cavallereschi cugini conte Carlo e cavalier Claudio d'Alvarenne?

La scena succede in un castello feudale del Ducato di Savoia nel 1620.

I due gentiluomini arrivano or ora dalla corte del Duca, e sono una prima mostra dei mariti ch' egli tiene in serbo per la nobilissima figlioccia. L'uno è biondo d'aspetto, d'animo gioviale, scapato, arditissimo nelle avven-

[1] *La più semplice donna vale due uomini*, commedia-proverbio in un atto (Teatro Niccolini).

[2] *La commedia in famiglia*, commedia in tre atti (Teatro Nuovo).

[3] *Canti*. Palermo, tipografia del *Giornale di Sicilia*, 1867.

ture amorose e in esse volubile quanto fortunato; ma pieno d'alta boria aristocratica e cieco adoratore della bellezza delle gran dame. L'altro buono, malinconico perchè amante sul serio e perciò sventurato, è al contrario del cugino nemico delle gran dame in generale ed in particolari di quelle di corte. Tutti e due però vanno oggi d'accordo nel dir male del Duca che li ha qui mandati.

— Invece d'una contessa vedremo una contadina! esclama il primo.

— Vedremo la più superba aristocratica che abbia mai educata la provincia! esclama il secondo.

Se la contessina Maria avesse dato soltanto retta alle lezioni del suo maggiordomo, che le ha comentato ogni giorno le maraviglie dell'albero genealogico e le prerogative della corona dei conti di Santo Remo, il cavalier Claudio d'Alvarenne non si sarebbe ingannato. Questo però non significa che il conte Carlo abbia ragione. La vivacità del proprio carattere, la compagnia dell'ingenua e rozza Cloe sua sorella di latte hanno, è vero, difeso il cuor della contessina dai cattivi fumi dell'orgoglio e della vanità; ma non hanno mica fatto perdere alle sue maniere quella gentile e dignitosa espressione che dall'elevazione del suo stato veniva richiesta. La ricca ereditiera dei Santo Remo infatti, avendo inteso dietro una tenda i discorsi dei due cugini, risolve di mostrar loro quanto sian lontani dal vero. Ed ecco che essa riceve il conte Carlo con tutta l'alterezza e con tutto il sussiego d'unai gran castellana; non gli parla d'altro che d'antenati, di blasone, di feudi, di diritti signorili, di ricchezze, di cose

di corte, e lo lascia sdegnosamente appena esso, dimenticando nell'entusiasmo il nobile titolo che le spetta, ardisce darle una volta sola del voi. All'inverso, ella si presenta dopo al cavalier Claudio sotto le spoglie dimesse d'una dama di provincia (indossa a tal uopo il vestito della Cloe) e gli ragiona con tale semplicità contegnosa, con tale grazia spontanea, con tale schietta ed affettuosa amabilità che quegli ne rimane profondamente colpito. Già i due cugini hanno ritrovato in essa il lor diverso ideale. Già tutti e due son rimasti abbagliati dall'opposte sembianze che la bizzarra contessina loro ha fatto vedere. L'uno pensa a spedir corrieri in città per farsi recar gli abiti più sfarzosi del proprio guardaroba. L'altro vuole andar subito via onde non dar tempo al cuore d'accendersi d'una donna che egli crede, per ragioni d'interesse, ben molto lontana dallo sceglierlo a sposo. Appena insieme però, nè l'uno nè l'altro sanno farsi capaci delle loro discordi impressioni. O chi s'inganna? O chi è il beffato? Il conte Carlo d'Alvarenne se n'accorge allorchè vede rifiutata senza complimenti la sua domanda di matrimonio. Felice lui che può consolarsene subito offerendo l'anello alla semplice Cloe! Ma più felice il cavalier Claudio che condurrà seco alla corte due preziosissime gemme, un bel viso di donna ed un buon cuore di sposa!

Noi ci rallegriamo della sua scelta, bella e spiritosa castellana. Noi godiamo di veder terminati que' lunghi giorni di noia, quando assisa sul tradizionale seggiolone che ha retto le membra delle sue nonne e bisnonne, ella ascoltava fra gli sbadigli e le cascaggini di sonno le noiose lezioni del maggiordomo Raniero. Però non amiamo

che ella vada a corte insuperbita dall' idea che *la più semplice donna valga due uomini.* Il valore delle persone, amabile contessina, si prova nella lotta; e nel caso presente ella, guardi bene, non ne ha sostenuto veruna. Questi due uomini che son rimasti per un momento ingannati dalle sue finzioni, avrebbero forse preso una magnifica rivincita se avessero avuto tempo di riflettere a quel che era accaduto. Invece di mostrarsi ad essi nell'aspetto che loro era più simpatico, perchè mai non ha fatto precisamente il contrario? Perchè non ha tentato di ridurre il superbo aristocratico a sospirar dietro la contadina, e l'altro ad umiliarsi innanzi all'altiera maestà della gran dama? S'ella avesse lottato valorosamente contro alle loro inclinazioni e trionfato di qualche anche lieve difficoltà, allora sì che ella avrebbe potuto esclamare con diritto: *la più semplice donna vale due uomini.* Ma il conte ed il cavalier d'Alvarenne neppure la conoscevano di nome soltanto; non avevano veduto di lei nemmeno un ritratto in miniatura, poichè uno se la immaginava grassa come una fattoressa, l'altro secca come uscio; e in quanto al carattere facevano due ipotesi probabili assai. Ella ha saputo, chi lo nega? recitar benissimo le due parti di cotesta piccola commedia ordita con troppo facilità, ed in condizioni troppo favorevoli. Ma qual meraviglia che i due uomini abbiano creduto subito quello che non avevan ragione alcuna di sospettar come falso? Sia ammesso dunque che in altri casi il proverbio risulti verissimo (tutti gli uomini glielo accorderanno facilmente, non avendo la pretensione di saperne nemmeno quanto il diavolo). Nel presente però non potranno lasciar passare senza osser-

vazione l'applicazione affatto forzata che ella cerca di farne: e dopo questo

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

Oltre ad introdurre un po' di lotta nell'azione, avremmo desiderato che il Torelli avesse tratto qualche partito di colore dalle condizioni di tempo e di luogo in cui gli è piaciuto di mettere i suoi personaggi. Gli sarebbe stato facile cavarne effetti vivaci e spiccati specialmente per una più varia intonazione del dialogo. Egli ha voluto precisare la data, 1620, ed il luogo, un castello del confine del ducato di Savoia. I due cavalieri vengono quindi dalla corte di quel Carlo Emanuele di cui il Tassoni scrisse: » che desinava circondato da cinquanta o sessanta vescovi, cavalieri, matematici, medici e letterati, coi quali discorreva variamente secondo la professione di ciascheduno, e certo con prontezza e vivacità mirabile d'ingegno; perciocchè, o si trattasse di storia o di poesia, o di medicina, o d'astronomia, o d'alchimia, o di guerra, o di qualunque altra professione di tutto discorreva molto sensatamente e con varie lingue. » Vengono da quella corte ove il Marini aveva già portato il gusto dei lambiccati e strani madrigali, e propagato, o almeno secondato, coll'*Adone* una rilassatezza di costumi che sola può giustificare le onorificenze onde vi fu ricolmato il poeta napoletano. Perchè trascurare la verosimiglianza del colorito locale quando si son fatti indossare ai personaggi gli abiti di un'altra età? Notiamo queste minuzie, e in un lavoro di poco rilievo, primieramente perchè in arte nulla va trascurato, e poi perchè il lavoro vien dal Torelli che ha

mostrato in altri di più gran lena una accuratezza maggiore.

Per quel che riguarda lo stile osiamo dare al nostro amico il consiglio di venire a stabilirsi, almeno un par d'anni, in Toscana; è l'unico mezzo di far l'orecchio a certi vocaboli e modi della lingua parlata, che comunicherebbero al suo dialogo più forza e più brio. Da questo lato ci sembra di scorger tuttora in lui una cotale incertezza ed un'inesperienza che fanno contrasto con la concezione drammatica la quale è avanti di molto.

Il Monti, il Bassi, il Pietrotti, e soprattutti la Marchi recitarono la commediola di cui parliamo con bravura e con grazia: specialmente la scena tra il cavalier Claudio e la contessina (Monti e la Marchi) che è la più graziosa di tutto il lavoro. —

Il concetto della nuova commedia del Castelvecchio ci sembra davvero felicemente trovato: ma lo sciupa l'esecuzione che può dirsi proprio abborracciata.

Il marchese Giacinto è un uomo d'ingegno ed autore drammatico. Egli appartiene a quella classe di sognatori dell'ideale che non sapendo apprezzare la nobile e profonda poesia che si racchiude nella famiglia, trovansi sempre in lotta con le più volgari esigenze della vita (come essi chiamano quanto non si raggira nelle splendide regioni della fantasia), e riduconsi finalmente a terminar vittima di disinganni dolorosi facilissimi ad evitare.

L'amor dell'arte infatti impedisce al marchese di veder la rovina delle proprie sostanze; i lunghi patimenti di quel cuore angelico di sua moglie; e la perfidia d'un amico che gli scrocca pranzi e cene, tenta sedurgli la sposa

e per giunta lo va discreditando presso tutti con la sua lingua d'inferno. Il marchese Giacinto ha scritto una commedia che porta il titolo: *La vita come ell'è*; e la semplice indicazione dei personaggi mostra che l'intuizione artistica gli ha rivelato quanto l'esperienza della vita tien nascosto a' suoi occhi. Egli ha dipinto nel suo lavoro tutti i personaggi che lo circondano. Ma per un fenomeno non nuovo della vita di coloro i quali vivono più d'immaginazione e di sentimento che di osservazione e di realtà, non è capace di farne il confronto coi tipi viventi e di riconoscerli subito

Ripetiamo che il punto di partenza ci sembra trovato assai felicemente.

Il Castelvecchio però, invece di svolgere cotesta feconda idea; invece di far riconoscere a poco a poco al suo illuso protagonista l'amara corrispondenza della creazione fantastica colla propria situazione, con quella della sua famiglia e di tutti coloro che lo attorniano o l'avvicinano, ha ricorso ai vieti espedienti di lettere e di anelli smarriti; di zii che sopraggiungono opportuni per arrestare le catastrofi; di colpevoli che facilmente si ravvedono onde presentare la consolante moralità che, più o meno, si suol ricavare da ogni favola comica; ed ha composti tre atti che, se per l'innegabile maestria di sceneggiatura da lui posseduta e per la solita vivacità del suo dialogo non annoiano, non soddisfano però le più benigne esigenze dell'arte.

In mancanza di notizie drammatiche annunzieremo a' lettori un volumetto di poesie pubblicate in Palermo verso a fine dell'anno scorso dal sig. Girolamo Ardizzone: siamo icuri che non ci scapiteranno. Le cose più notevoli di

esso sono le traduzioni del Carme nuziale di Catullo, quella del Cantico dei Cantici fatta sul testo ebraico che differisce in parecchi punti dalla Volgata, e l'altra dei frammenti del *Childe-Harold;* tutte condotte con quella schietta eleganza di forma di cui sembra smarrirsi di giorno in giorno tra noi il delicato magistero. Pregevole per molti riguardi è pure la traduzione in dialetto siciliano delle odi d'Anacreonte che fa parte del volume. Ma però ci sembra che nemmeno la stupenda arrendevolezza di quel dialetto sia riuscita a riflettere la vera fisonomia del cantore di Teo. La ragione di cotesta mancanza è più nella natura del testo che nelle forze del traduttore. Lo stile non si traduce, e le bellezze della poesia d'Anacreonte quasi tutte consistono in esso. Chi può fare anche un superficiale confronto dell'originale con le mille traduzioni che ne sono state pubblicate fin oggi, si accorge subito quale specie di travestimento esso subisce. Scegliamo un esempio a caso: ed ecco l'ode LVII, sulla primavera, che l'Ardizzone traduce nel modo seguente in altrettanti versi del testo:

Iri unni scoti zefiru
  Li pinni dilicati,
  Iri 'ntr' ameni prati,
  Oh quantu piaci!
Vidiri beddi preuli,
  E trasiri ddà ssutta,
  Cu 'na picciotta 'ncutta
  E stari 'n paci!

Notiamo di passaggio la trasposizione fatta nella prima strofa che toglie efficacia al concetto esclamativo del com-

ponimento, e fermiamoci al terzo e quarto verso del testo che sono i primi della versione. Il testo non ha lo *scotere delle penne* ma semplicemente lo *spirare di tenue e giocondissimo soffio:* il traduttore quindi vi ha aggiunto un'immagine meno semplice e meno gentile. L'*ameni* non rende il κομῶσιν che racchiude il concetto d'una vegetazione lussureggiante, e il *trasiri ddà ssutta* soppríme il τὰ πεταλα che dà l'evidenza delle frondi, dell'ombra e della frescura. Il settimo verso della traduzione riproduce l'originale con perfetta evidenza. Il vocabolo *picciotta* stringe in poche sillabe due parole απαλὴν παῖδα, e l'altro *'ncutta* è quasi più carezzevole dello stesso κατὲχων. Manca però tutta la bellezza dell'ottavo dal quale esce un alito di voluttà che lo *stari in paci* smorza troppo.

Queste imperfezioni non sono punto speciali del signor Ardizzone. Egli le ha comuni non solo con tutti quelli che hanno tentato il suo difficile arringo, ma possiamo dirlo senza tema d'errare, anco con tutti coloro che torneranno a tentarlo. Noi abbiamo voluto accennarle più per fare un'osservazione generale, che per muovergli un rimprovero. Però non dobbiamo tacere che in alcune altre odi l'egregio traduttore lotta col testo con più felice successo.

Fra le poesie originali, sempre eleganti per forma e talora commoventi per affetto, non possiamo lasciarne dimenticata una intitolata: *Alla Luna, ultimo canto di Lauretta Li Greci.*

Pochi dei nostri lettori conosceranno il nome di questa meravigliosa fanciulla che, come la Giuseppina Turrisi, non ebbe tempo di mostrare la nobile potenza del suo ingegno. Essa nacque in Palermo il 15 novembre 1833,

Conobbe il greco, il latino, il francese; tradusse alcune poesie di Saffo e di Simonide, e lasciò parecchi componimenti inediti tra' quali molti frammenti d' una novella in versi sciolti, *Giovanna Gray*. Consumata da crudele ed inesorabile malattia, moriva il 3 luglio 1849 nella tenera età di 15 anni.

Il componimento che noi abbiamo citato è composto di soli 28 versi sciolti ed esprime l'ultimo addio della poetessa alla vita. I primi quattro versi e mezzo sono della stessa Lauretta. Un giorno innanzi la sua morte la travagliata fanciulla aveva cominciato a scrivere;

> O amica Luna, che agli afflitti il core
> Dolcemente conforti, a te rivolgo
> Le mie querele; tu pietosa almeno
> A me sorridi, e quando il firmamento
> De' tuoi raggi coperto....

ma le forze estenuate non le permisero di andare più innanzi. Il giorno dopo Lauretta Li Greci spirava.

26 gennaio 1868.

I. PAOLO FERRARI [1].
II. FRANCESCO COLETTI [2].

Allorchè la critica ed il pubblico (che è la critica inedita) rimproverano a' nostri autori drammatici di non saper riuscire a dipingere la società contemporanea, gli autori rispondono che nel far ciò presso di noi vi sono difficoltà quasi insormontabili, quali, per esempio, i Francesi non incontrano nel loro paese. In Francia, dicono, la società è modellata dappertutto su quella di Parigi, e quando uno scrittore arriva a ben dipingere i costumi parigini può tenersi pienamente sicuro del fatto suo. In Italia invece, con quasi altrettante società quante erano le antiche divisioni politiche, l' autore che descrive perfettamente l'aspetto d'una data provincia trovasi sempre nel pericolo d'esser frainteso o non capito nelle altre. Onde non restringersi in una cerchia troppo angusta, lo scrittore italiano è quindi costretto a crearsi una società ideale, o meglio, ecclettica che abbia un poco della fisonomia di tutte e non rassomigli partitamente a nessuna; è costretto a vagare nell'indeterminato, a rassegnarsi ad un colorito

[1] *Marianna*, dramma in tre atti (Teatro Niccolini).

[2] *Un ballo diplomatico*, scherzo comico (Teatro Niccolini).

senza toni precisi; a sagrificare insomma, per così dire, l'arte all' arte, nell' attesa di poter ritrarre una società *unicamente italiana*, che intanto è ancora di là da venire. In cotesta difesa degli autori vi è un po' d'equivoco che ci sembra giusto deciferare. Essi, parlando di società, tengono conto soltanto di certe note affatto esteriori delle quali l'arte vera si preoccupa poco, e paiono non darsi verun pensiero delle passioni e de' caratteri che da migliaia d'anni durano i medesimi nella loro sostanza, subendo appena qualche leggiera modificazione pella diversità de' luoghi e de' climi. Dopo ciò, la soluzione del problema drammatico italiano (poichè è un vero problema) ci sembra si voglia a torto far dipendere dalla varietà di costumi ed usanze delle nostre provincie. Le apparenze non invertono nè le passioni nè i caratteri umani. In questo caso i capolavori dell' antichità e delle letterature straniere ci dovrebbero essere perfettamente inintelligibili, tanta varietà di credenze, di consuetudini, d'aspirazioni ci divide, per esempio, da' Greci nella letteratura antica, e da' Francesi, Tedeschi, ed Inglesi nelle moderne. Si tratterebbe forse di mancanza di attitudine? Non lo crediamo. La terra che ha dato Goldoni e che, come per far festa, mise dentro di lui una dozzina di scrittori comici ad una volta; questa terra che dopo lui può dirsi vergine di produzione drammatica nel più alto significato della frase, sarà, se vuolsi, ammalata di fecondità impedita piuttosto che di debolezza o di sterilità. Dunque? Dunque, secondo noi, è difetto di studio *dal vero* come direbbero i pittori. Difetto che non solamente trasparisce dalla parte sostanziale della maggioranza delle

nostre opere teatrali, cioè dal concepimento del soggetto e de' caratteri, ma anche dalla parte affatto esteriore, cioè dalla lingua e soprattutto dallo stile.

Siamo nel caso di confermare tale nostra asserzione coll'esempio d'uno scrittore assai noto, Paolo Ferrari, e specialmente con questo ultimo suo lavoro della *Marianna*.

Nessuno vorrà mettere in dubbio l'ingegno non comune dell'autore del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*. I pregi grandissimi di questa produzione e gli stessi difetti delle altre che le tennero dietro sarebbero lì per dimostrare il contrario. Nessuno vorrà anche negare all'autore della *Prosa* moltissime ed eminenti qualità di scrittore drammatico, parecchie delle quali non sono da calcolarsi meno perchè messe in opera o a mezzo, od anche stortamente. Quello che pochi addiverranno a riconoscere nel Ferrari è ciò che noi diremo intuizione artistica della società contemporanea. Intuizione la quale non gli manca per intero; ma fuorviata da un gusto letterario malamente educato, si fa intravvedere piuttosto che vedere in tutti o quasi tutti i suoi lavori teatrali. Noi siamo fra i più caldi ammiratori del *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*. Però ci è forza riconoscere che in questa commedia il protagonista recò un potentissimo aiuto allo scrittore. Il Ferrari, uscito caldo caldo dalla lettura delle commedie e delle memorie dell'immortale Veneziano, si trovò innanzi alla fantasia, perfettamente netti e scolpiti, improntati del marchio del genio, tutti i personaggi dell'opera sua. Quando gliene balenò la prima idea alla mente, quelle figure gli si presentarono come evocate da magico richiamo. E non solamente gli fecero ressa e forza di metterle

insieme e riprodurle a vivere un'altra volta; ma gli additarono la via, e gli diedero i mezzi di giungere più direttamente al suo scopo, prestandogli i loro caratteri, le loro passioni, il loro linguaggio. Il Ferrari però ha sempre il merito d'aver incarnato l'idea in modo così stupendo da far rimanere il suo *Goldoni* la più bella commedia scritta da un italiano nella prima metà del secolo che corre. Nè noi abbiamo fatto queste osservazioni per menomargli un merito davvero incontrastabile, bensì per ispiegare la preminenza d'essa su tutte le altre dello stesso scrittore. La medesima cosa potrebbe dirsi per *La Satira e Parini*, ove pure ebbe un aiuto da' classici e famosissimi Poemetti. Però la poca efficacia di tale aiuto forse ha influito molto in quell'aria d'estrema incertezza che presenta questo lavoro, quantunque il Ferrari vi abbia messo alla luce un tipo di spropositone rimasto popolare, e che ha poi, con poco degna compiacenza, ripetuto esagerandolo e peggiorandolo sempre.

Quando colla *Prosa* volle entrare finalmente nella società contemporanea, il nostro autore vi si diede a vedere come un uomo che trovasi fuori del suo posto. Allora apparvero chiaramente disegnati tutti i pregi e tutti i difetti del suo ingegno; pregi e difetti che indi ha ritenuti, colla differenza d'aver diminuito i primi ed accresciuto i secondi. In essa commedia egli guarda la società contemporanea a traverso una lente che gliela rende perfettamente svisata. Le linee della prospettiva dietro cotesto cristallo gli si mostrano alterate e perdono la purezza della loro armonia. Il tono de' colori gli apparisce falso e pretensionoso. Uomini e cose gli si agglome-

rano e gli si mescolano innanzi con confusione accelerata. In onta a tutto ciò egli è riescito a dare alla sua opera una certa grandiosità, (non importa se alquanto ampollosa) la quale impone rispetto, e da tutte le parti d'essa rivela una forza ed una abilità assai grandi, che sei costretto ad ammirare, anche non approvando l'uso da lui ora fattone. Cagione di tutto cotesto ci sembra il falso gusto letterario dello scrittore, che ha influito (come accennammo esser solito d'accadere) non solo sul concepimento del suo soggetto, ma anche sulla lingua e soprattutto sullo stile. Lo stile del Ferrari infatti ci sembra appartenere al più cattivo genere, tessuto com' è di metafore, d' antitesi, e di concettini non sparsi qua e là con sapiente parchezza, ma profusi a piene mani senza modo veruno. E nota che nessun'opera letteraria intanto è così aliena da tale forma, falsissima in se stessa, quanto la commedia che cerca imitare i discorsi familiari nella loro più schietta semplicità. Che questo difetto poi sia soltanto opera di gusto falsificato lo mostrano le cose che il Ferrari ha scritto in dialetto modanese, confrontandole colle traduzioni che n'ha fatto egli medesimo, e mettendo queste stesse traduzioni in paragone alle scritture originali italiane: per esempio, *La Prosa* con *La Medicina d' una ragazza ammalata*. Libero da quel freno letterario che lo fa traviare, il Ferrari spiega allora completamente le sue più elette qualità d'artista. Allora la natura gli apparisce nel suo vero aspetto; e le passioni ed i caratteri vengono da lui afferrati non coll'arida precisione del fotografo, ma con quel processo creatore che loro dà corpo ed esistenza immortale. A questo proposito non dubitiamo

di dire che *La Medicina d'una ragazza ammalata* (specialmente in dialetto) e parecchie scene del *Codicillo dello zio Venanzio* siano le sue cose più belle, ed osiamo rimpiangere che nelle altre sue commedie egli abbia mutato maniera e tavolozza, con discapito dell'arte italiana e della sua gloria.

Premesso ciò, parliamo ora del dramma *Marianna*, ed ecco prima di tutto un sunto dell'azione che in esso si svolge.

Marianna era già innamorata del Conte Enrico Loreni, da cui veniva riamata con uguale tenerezza, allorchè imperiose necessità di famiglia vollero ch'ella dasse la mano di sposa al marchese Carlo Margheri. Disperso quel sogno dorato della loro giovinezza, il conte Enrico abbandonò la sua patria e viaggiò, lasciando Marianna tra le braccia d'un altro, ma recando con sè tutto il cuore di lei. Quantunque, durante la lunga sua assenza, quell'unione avesse dato il frutto d'una fanciullina, a cui era stato posto il nome di Lisa (già cresciuta gentile e cólta, una vera delizia dei suoi genitori); pure, allorchè Enrico tornò in patria e rivide Marianna, i loro cuori ripresero a palpitare un'altra volta veementissimamente d'*affetto platonico*, come egli dice nella commedia a parole, ma punto platonico se si guardano i fatti. Il marchese Margheri, accortosi di tutto questo, prese l'eroica risoluzione di tollerarlo in santa pace; e cercò di vendicarsi della società ed anche di stordirsi col fare il fredduraio, rendendosi in tal modo doppiamente ridicolo. Il conte Enrico intanto aveva presentato in casa del marchese un suo fratello minore, il conte Michele, il quale si innamorò presto di

Lisa (già sui diciassette anni) ed innamorò coi suoi modi anche la giovinetta. Ma sì l'uno che l'altra, certi in cuor loro d'amarsi, non erano però mai arrivati al punto di svelare con una delle solite paroline, o con uno dei soliti atti indiscreti, quell'affetto segreto e vicendevole che serravano in petto. Le cose erano a questo punto quando la voce pubblica cominciò altamente a mormorare contro la condotta della marchesa, riversando pure, sebbene ingiustamente, l'onta della madre sul capo della figliuola. Ed in ciò avevano molta parte certe rivalità d'una baronessa Mori, vedova, aspirante ad un secondo matrimonio col conte Enrico Loreni, la quale, credendo far dispetto a Marianna, riceveva pure gli stupidi omaggi del marchese fredduraio. Appunto in quei giorni il conte Michele presentava in casa Margheri il visconte Montorso diplomatico in cerca d'una moglie, coll'intenzione d'indurlo a sposar Lisa, non avendo egli coraggio di unirsi alla figlia della druda di suo fratello. Il visconte infatti domandava tosto la mano della giovinetta, che gli veniva accordata. Nel metterne a parte la figlia, Marianna però scopre che questa è già fortemente accesa del conte Michele. Montorso, dall'altro canto, apprende da un pettegolo discorso della Baronessa lo scandalo della famiglia della sua fidanzata. Così, mentre la Marchesa tenta di riparare alla sventura che minaccia sua figlia, il Montorso viene egli stesso a disdire poco diplomaticamente la sua domanda. Marianna allora s'accorge quali dolorose conseguenze le frutti la sua colpa, e fa lo sforzo di consigliar il conte Enrico a ripartire per dividersi eternamente. Allora, appena rinsavita la moglie, dietro alcuni severi con-

sigli dell'ottima Lisa, rinsavisce il marito, ed il conte Michele, credendo svanita la cagione de' suoi scrupoli, domanda ed ottiene la mano di Lisa.

Un rendiconto, per esatto che sia, non dà mai, a colui che non l'abbia visto in teatro, un'idea abbastanza precisa d'un lavoro, da metterlo nel caso di poter esser giudice fra l'autore e la critica. Tolta la forma, non rimane che un meschinissimo disegno dell'opera. Però se ci è doluto sempre di tal difetto, oggi che si tratta d'un dramma il quale pecca non sappiamo se più nel disegno o più nella forma, ce ne duole maggiormente. Tentiamo intanto di porvi rimedio con un esame minuzioso e serrato.

Non si scorge dal dramma, o ci è sfuggito dalla memoria, se l'azione avvenga in Milano od in altra città della penisola; ed accenniamo questo per dire che nello esteriore della società dipinta dal poeta non troviamo alcuna cosa che discordi dagli usi di tutte le società aristocratiche del nostro regno. Il guaio comincia nell'esame delle passioni e dei caratteri che, come propri dell'uomo, sono quindi sempre uguali nel loro fondo in tutti i tempi ed in tutti i paesi. L'autore non ha avuto il coraggio di dirci se Marianna sia un'adultera o no; anzi si è dato la premura di mettere in bocca del conte Enrico le parole *amor platonico* che nella relazione d'affetto fra uno scapolo ed una maritata sono o fanciullesche, o ipocrite, e in tutti e due i casi ridicole. Se noi volessimo prestar fede a cotesta dichiarazione (e dovremmo, poichè vien fatta in un dialogo intimo ed in un punto che non ammette finzioni) avremmo diritto a meravigliarci de' rimorsi, dei rossori di Marianna e di Enrico, l'uno e l'altra potendo esser fieri

di quella nobile altezza d'animo che li fa resistere a' forti stimoli della colpa. Ma allora perchè Enrico permette che le apparenze intacchino l' onore della donna ch' egli adora così santamente? Restando presso di lei, incoraggiando colle sue visite la maldicenza, egli non opera soltanto da cattivo gentiluomo, ma anche (lo che è peggio), da cattivo amante. E Marianna perchè non toglie ogni pretesto alla calunnia che compromette l'onor suo, quello di suo marito e di sua figlia, se è vero che prova verso il conte un'affezione forte sì, ma affatto innocente? Ed in che modo cotesta affezione, tanto forte da farle dimenticare i doveri di sposa e di madre, è rimasta così lungo tempo un'affezione pura e virtuosa? Qui noi ci troviamo in cospetto dell' inesorabile argomento di contraddizione per cui non si può essere e non essere nel medesimo punto. Per quanto voglia credersi un abisso il cuore dell'uomo e della donna, esso però non è mai contraddittorio; e nelle sue più colpevoli passioni, (anzi più nelle colpevoli passioni) va sempre sul filo d'una logica irresistibile e tremenda, di null'altro tenendo conto che de' suoi appetiti, fino a calpestare i diritti della ragione, fino a pervertire se stesso, facendo tacere dentro di sè ogni grido di natura. Marianna ed Enrico non sono a questo punto. E certamente più questi che l'altra; perchè in tutto il dramma quanto la passione della donna appar vigorosa ed ardita, altrettanto incerta e dubbiosa si mostra quella dell' uomo. Enrico è forse stanco di Marianna? Vuole egli realmente unirsi in matrimonio colla baronessa Mori? — Il marchese Carlo Margheri si accorge della tresca di sua moglie, e ne sente tutto il peso, giacchè tenta stordirsi

dicendo freddure. Ma fece egli mai nulla onde impedirla almeno quando trovavasi sul cominciare? È dunque effettivamente un imbecille. Però, se imbecille, non sarà mai capace di diventare un uomo serio. Ed in che modo allora nell'atto ultimo apparisce ad un tratto assennato, appena sua figlia gli dice che la parrucca ed i baffi tinti invece di ringiovanirlo lo espongono al ridicolo, e che il suo sciocco modo di vivere gli toglie l'affetto di Marianna, la quale perciò *lo rivolge su d'altri?* Allorchè torna in iscena senza parrucca e senza baffi, egli non sa nulla di quanto è successo in casa sua. E se il suo contegno è mutato pel proponimento di non più dire una sola freddura, quale sarà però riguardo a sua moglie ed al conte Enrico? Egli, è verissimo, mostra gran gioia sentendo la nuova della partenza di questi. Ma ciò non basta; ed era a conoscersi che cosa avrebbe fatto nel caso opposto. Tratteggiando questo carattere il Ferrari ha peggiorato non solamente il suo Colombi, ma anche quel tipo convenzionale di marito imbecille che gli scrittori drammatici si compiacciono spesso di creare.

I mariti della società saranno forse ridicoli, in grazia d' una raffinata crudeltà del nostro incivilimento; ma non saranno tutti come i mariti delle commedie, giacchè in tal caso una buona metà del sesso mascolino sarebbe stata creata ad unico divertimento dell'altra. Il conte Michele non è meno contraddittorio di questi tre personaggi. Se egli amasse davvero Lisa, calpesterebbe i pregiudizi della società, e non s' unirebbe a questa per far scontare alla figlia la pena d' una colpa commessa dalla madre. Dal punto poi ch'egli non intende sposar Lisa, chi gl' impe-

disce d'allontanarsi da quella famiglia? Egli non ha ancora chiesto in isposa la giovinetta; non le ha neanco detto le parole: io t'amo! A che dunque va egli a cavar fuori quel visconte Montorso onde indurlo a sposar Lisa, come per metterlo tra il suo cuore e lei? Era quello un mezzo onde far dopo con essa ciò che suo fratello faceva colla marchesa Marianna? Può darsi. Ma se non era, quando mai si vide un vero amante attraversarsi colle proprie mani il possedimento dell'oggetto amato? — Finalmente il visconte diplomatico, che per essere diplomatico non cessa d'esser uomo, in qual codice di galanteria ha trovato quel suo modo d'andare in casa d'una donna per farla arrossire insultandola con istupide impertinenze? — La graziosa figura di Lisa è la sola che l'autore abbia dipinta con altrettanto candore quanta verità. È vero che talvolta questa fanciulla dimostra d'aver capito anche troppo nelle cose che succedono in famiglia. È vero che ha una certa crudezza di dire quello che sa o pensa, la quale stona alquanto col pudore gentile che dovrebbe rivestire il suo aspetto e la sua parola. Ma ciò non impedisce che in lei non si riveli la mano del maestro, e che verso lei non si rivolga la simpatia del pubblico, stanco di non trovare fra tanti personaggi un solo su cui riposarsi.

Dopo l'azione ed i caratteri, rimane che il lettore conosca lo stile, il quale non ci sembra men falso dell'una e degli altri. Noi vorremmo potergli mettere sotto gli occhi un grave dialogo dell'atto primo ove si ragiona non so che d'amore e di strade-ferrate, o l'altro non meno pesante con cui comincia l'atto secondo, in quella scena che si prepara con grande apparato, e poi riesce, come

la montagna gravida, molto meschina per gli effetti e le spiegazioni che dà. Porgeremo però un saggio delle freddure del Marchese, ed un brano posto in bocca a Marianna nell'atto terzo. Il Marchese dice *barbaro* in vece di *barbiere*, e chiama la camelia *la figlia d' un patriarca e d'un profeta*, CAM-ELIA.

— UN PERSONAGGIO: Non parliamo di questa rispettabile signora. Ed egli subito: *rispettabile.... s'ignora.* UN ALTRO PERSONAGGIO: è troppo tardi per pensare a ciò. Ed egli, mostrando l'orologio: *sono appena le due — Venite*, dice al Montorso, *venite a pigliare nella mia conversazione una tazza di the.... Venite, perchè allora io do del* TE *anche a coloro cui do del* VOI; ed altre simili sciocchezze le quali non hanno nemmeno il pregio della novità. Il brano dell'atto terzo è il seguente: *Dopo dieci anni*, dice Marianna in un momento in cui il suo cuore non riesce più a padroneggiare la passione che la invade, *dopo dieci anni una combinazione mi ricondusse dinanzi suo fratello.... non creai io questa combinazione! — Il mio e il suo amore si riaccesero... Insomma l'amore, questo Dio fatto uomo e donna, non l'ho creato io! — L' amore che si chiama legittimo e puro quando fa dimenticare alla fanciulla il padre e la madre; alla vedova i figli e la memoria del loro genitore; ad ogni donna il dolore e il pericolo mortale di divenire madre; ai poveri la miseria e la fame delle creature, che mettono al mondo; l'amore che dopo quattro o cinque mila anni è ancora ribelle ad ogni legge umana e ad ogni legge divina, che perseguita la dama fra i balli, come l'anacoreta fra le astinenze, e ride del martirio, come del ridicolo.... questo amore non sono io che l'ho creato.... Lo ha creato*

Iddio e lo ha creato così.— Sfidiamo chiunque a provare che questo sia linguaggio partito dal cuore d'una donna innamorata. Ad una donna che in simile situazione ci parlasse in tal modo, noi saremmo tentati di domandare da qual romanzo avesse appreso a memoria cotesta tirata; e ci ha recato non poca meraviglia il leggere: *questo bellissimo squarcio sotto lo aspetto dell' arte è veramente un modello di eloquenza.*

Che rimane dunque del dramma *Marianna?* Alcune scene fatte con arte e da mano perita. Però ci addolora che uno scrittore come Paolo Ferrari faccia tre pessimi atti per due scene che, se son belle, non sono poi un capo lavoro.

Il nuovo scherzo comico del Coletti, intitolato: *Un ballo diplomatico* è pieno di brio e di sale come tutti gli altri lavori dello spiritoso scrittore fiorentino. Il pubblico ha notato che l'azione va verso la fine con celerità molto affrettata, e noi ci dichiariamo del parere del pubblico. Però l'autore raggiunse il suo scopo che era quello, non facile, di far ridere l'uditorio; e per questo, crediamo debba esser rimasto contentissimo.

13 novembre 1866.

PAOLO FERRARI [1].

— Oh! du talent, beaucoup de talent.
— Oui, du talent, du talent, du talent!
FRÉDÉRIC BÉCHARD.

Un giudizio letterario non è altro in fin de' conti che un' impressione individuale. Il maggiore o minor valore d' esso proviene dalla maggiore o minor parte che vi prendono le ragioni generali dell'arte, e dalla più o meno assennata applicazione che di queste vien fatta. Sono quindi precisamente coteste ragioni quelle che un critico deve metter sempre al di sopra di qualunque considerazione di nomi e di convenienze; e sono appunto esse quelle che un malinteso, lodevole per la buona intenzione, minaccia di porre in serio pericolo fra noi. Se non ci rammenteremo ad ogni po' che vi è qualcosa di più importante dell'artista, l'arte; che vi è qualcosa di più del letterato, la letteratura, arriveremo da qui a poco a non comprenderci più. Noi confessiamo d'ammirar sinceramente l'ingegno dovunque si trovi ma fino ad un dato punto e con date condizioni. Perchè il merito d'un uomo d'inge-

[1] *Il Duello*, commedia in cinque atti (Teatro Niccolini).

gno non dovrà consistere nell' impiego migliore ch' egli ne fa? Perchè mai questo tirar fuori ad ogni po' po' l'*ingegno* come una legittimazione, come una scusa di difetti che inesorabilmente non perdoniamo in que' poveri disgraziati favoriti dalla madre natura meno del tale e del tal altro? Per amor del cielo, parliamo meno dell'ingegno e più del modo come viene adoperato! A proposito della nuova commedia del Ferrari si è nuovamente sentito da tutte le parti il famoso ritornello che omai sembra inseparabile dal suo nome: C'è ingegno! C'è grande ingegno! Ebbene, diciamolo francamente, questo entusiasmo per l'ingegno, tanto più focoso quanto più ha saputo farti dimenticare il rispetto dovuto alla verità ed alla bellezza ci sembra di cattivo augurio pel risorgimento del nostro teatro. Noi facciamo tanto di cappello all'ingegno del Ferrari quando lo incontriamo nel *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, nella *Medicina d'una ragazza ammalata*, nel *Parini*, in alcune scene della *Prosa*, in alcune altre dello stesso *Codicillo dello Zio Venanzio*; ma quando lo vediam comparire sotto le spoglie della *Marianna*, delle *Vecchie Storie* e del *Duello*, il cappello, caro lettore amiamo lasciarlo sul capo, e quando poi sentiam gridare: successo! successo! ce lo calchiamo meglio per paura che contro ogni nostra intenzione non ce lo porti via il vento.

Tra questo *Duello* e le *Vecchie Storie* la differenza ci sembra ben poca. Senza una maggiore abilità nel legare insieme le diverse fila dell'azione; senza uno sforzo evidente di difendere col luccichio di studiate declamazioni e di astruserie morali e psicologiche la debolezza della parte drammatica; senza la innegabile attrattiva del tema

che porge larghi mezzi per commuovere con facilità le tenere fibre degli spettatori; infine senza quel certo *che* che è capace di mettervi un uomo il quale non ha la fama di Paolo Ferrari per nulla; il *Duello* forse avrebbe avuto la sorte poco lieta del suo fratello precedente. Le *Vecchie Storie* potevano essere credute, più della *Marianna*, un doloroso ma passeggiero traviamento. La tentazione, potentissima, di trasportare sul teatro il nodo complicato d'un proprio romanzo; le difficoltà straordinarie di cotesto lavoro: le illusioni che anche le più brave intelligenze son soggette a subire sulla bontà e sulla convenienza d'una data forma drammatica potevano far scusare un tentativo infelice e di poca relazione col passato dello scrittore. Ma il *Duello* invece, più che una coda di quel traviamento passeggiero, mostra apertamente una non diritta convinzione di principî d'arte. Quanto nel primo dramma appariva quasi accettato per necessità, qui viene ricercato con ostinazione e con studio; quanto in quello poteva scusarsi come frettolosa trascuratezza, in questo è già diventato *maniera* netta e decisa. Le *Vecchie Storie* inoltre non mettevano fuori pretese smodate. Tentavano solamente riprodurre a modo loro un recente periodo della storia italiana. Arrestandosi alla superficie degli avvenimenti, mostravano voler ricavare da essi più una lotta esteriore e di individui, che un conflitto d'idee; e così schieravansi tra que' lavori che amano far impressione sul senso più grossolano della platea. Il *Duello* opera in modo opposto e diremmo quasi solenne. Il suo titolo pone innanzi agli spettatori uno de' più gravi e curiosi problemi dell'epoca nostra, ed accenna l'intenzione di risolverlo, in una ma-

niera o in un'altra non monta nulla. La gravità dell'argomento, le proporzioni molto larghe della tela fanno supporre con ragione una forma corrispondente, una serietà ed una convenienza di mezzi quali si è usi di vederle poste in opera nell'alto dramma o nell' alta commedia.... Ma no; il Ferrari ha deluso ogni legittima aspettativa sfuggendo l'ardua lotta col suo tema, perdendosi in particolari a metà falsi a metà contraddittorii; e intanto il ritornello famoso

« Oh, du talent, beaucoup de talent!
« Oui du talent, du talent, du talent! »

serve a fargli perdonare tutto, ed a condurlo al trionfo. Sincerissimamente, questo modo d'agire non lo comprendiamo! Il lettore avrà forse creduto finora, come noi, che in un'opera d'arte, di qualunque natura essa sia, la chiarezza, la determinatezza del concetto fossero de' requisiti principali e necessari. Or, il Ferrari ha forse avuto il coraggio di biasimare con aperta franchezza ciò ch'egli stesso chiama più volte un *pregiudizio sociale?* Ha forse avuto l'ardire di difenderlo come un male inevitabile finchè la scienza non gli abbia trovato il rimedio? Ha forse voluto in fine lasciare arbitro il pubblico del giudizio della questione? No; perchè in quest'ultimo caso non avrebbe trascurato di mettergli sotto gli occhi e le ragioni che ne invocano prontissima la condanna, e quelle che ne difendono il mantenimento, almeno in certe occasioni nelle quali la legge non sembra sufficiente per riparare un'offesa. Che cosa ha dunque fatto? Nulla, se si guarda a quel che succede nella commedia, dove da un atto all'al-

tro, da una scena all'altra, il duello ora è altamente riprovato colle parole, ora cavallerescamente accettato coi fatti, e dove finalmente la soluzione darebbe (se potesse esser présa sul serio) ragione a' fautori di cotesto *giudizio di Dio.*

L'azione di tutti i cinque atti della commedia succede in una sala di albergo a Livorno. Di giorno e di notte, i personaggi vengono in questa sala che ha due usci sempre aperti, perchè sur uno di essi è scritto: Uscita e sull' altro : Sala a Manger. Di giorno e di notte gli uomini, e soprattutto le donne son lì a discorrere di affari intimi; a ricevere, la moglie dal marito, la figlia dal babbo, rivelazioni importantissime che si vuol tenere celate a tutti gli occhi ed a tutte le orecchie. Ebbene: che è per ciò? Sarà uno sbaglio, ma c' è.... dell' ingegno!

Ecco uno de' personaggi più spiccati, l'avvocato Mario Amari. Il suo vero nome è duca Adriano Gianogi. Accusato falsamente sotto i Borboni di aver ferito a morte il proprio avversario durante una rissa; condannato alla galera da magistrati che ubbidirono ad ispirazioni politiche venute dall'alto, più che alla voce sincera della loro coscienza; scappato di prigione ed esule in America; egli ritornò in Italia nel 1859, e combattè prima a San Martino, poi sbarcò a Marsala ed entrò in Napoli col Dittatore. Quella condanna intanto aveva messo la desolazione nella sua famiglia. La moglie era morta di dolore e di stenti. La figliuolina, che allora contava appena cinque anni, era scampata alla trista sorte della madre solamente mercè la carità della contessa Laura Monteferro. Tornato a Napoli in tempi assai diversi, il duca trova negli ar-

chivi della polizia un mazzo di lettere del suo acerbo nemico il conte Rodolfo Sirchi colle quali potrebbe riscuoter subito dal suo capo, e quindi da quello della figlia, il disonore della condanna per assassinio. Ma una malintesa gratitudine verso la benefattrice della sua prole ne può dentro di lui più di qualunque sentimento d'amor proprio e d'amor paterno. Il duca Gianogi non si dà quindi a conoscere alla sua Emilia, e lasciatala sotto la tutela quasi materna della contessa, ripara in Livorno, ove col nome di Mario Amari fonda un giornale razionalista, il *Pensiero*. Quando comincia l'azione della commedia egli non può dirsi ancora vecchio, ma la sua fronte è coperta di rughe, ed i suoi capelli sono imbiancati quasi per intiero. Egli non sorride da più anni. Da più anni le parole gli escono dal labbro con lentezza malinconica, e nessun lampo fuggitivo di gioia rallegra quelle sue pupille che paiono fissarsi in un orizzonte lontano. Rimpiange forse la sua giovinezza? Si pente forse delle generose idee che gli hanno fruttato tante sventure? Si è tentati di crederlo sentendogli chiamar *utopia* quel libro che scrisse in gioventù contro il duello, e *mattezza* il nobile coraggio che mostrò nel confermar coll'esempio le dottrine del libro! Parrebbe quindi che l'esperienza della vita lo abbia ammaestrato a rassegnarsi alle frequenti contraddizioni della ragione e del sentimento. Parrebbe ch'egli trovisi pronto a subire senza protesta questo sragionevole modo di sciogliere le più delicate questioni, chiamato comunemente una *partita d'onore*. Niente affatto. Egli non ha ancora rinunziato alle belle idee della sua giovinezza. Ascoltalo quando rifiuta di battersi col conte

Sirchi che gli domanda soddisfazione d'un articolo scritto contro lui nel giornale il *Pensiero*: *A che tòrre,* gli dice, *la stampa dal dominio de' despoti, se non sapremo difenderla contro le soperchierie degli spadaccini?* Ascoltalo quando ad un gesto del Sirchi che minaccia di buttargli un guanto sul viso, egli esclama, senza intendere la gentilezza relativa dell'atto: *Se un mulo nel darmi un calcio perde un ferro, io non mi chino a terra per raccoglierlo!* Ma ahimè! questo non è il linguaggio d'un uomo fermo e risoluto. Poco dopo il duca Gianogi accetta senza esitazione la sfida del marchese Cosimo Serravezza il quale si sostituisce al Sirchi per puntiglio di partito. E non solamente non ha un breve rimorso per cotesta sua debolezza, ma non prova nemmeno un passeggiero sentimento di repugnanza pel sacrificio del capitano Denordi, l'amante di sua figlia, che riprende, con un pretesto, in sua vece la sfida del Sirchi! Vi è anche di più. Cotesto buon padre, dopo aver immolato generosamente sull'altare della gratitudine i più naturali sentimenti del suo cuor d'uomo, ha il coraggio di far giudice la propria figliuola della necessità del suo duello. E la figliuola, una giovinetta di diciassette anni, nel momento che esclama: ahimè! io abbraccio un cadavere! risponde al padre: va, battiti! a uso antiche spartane. Ebbene: il carattere del conte è di una volgarissima contraddizione. Quello della figliuola d'una inverosimigiianza più strana.... Ma però su cotesti caratteri, e soprattutto su cotesta scena *arditissima*, grazie all'ingegno non si trova nulla a ridire!

Il conte Rodolfo Sirchi è un altro personaggio principale. Esce di collegio senza esperienza di mondo. Aggre-

gato ad una società secreta, arrestato con molti complici, in un momento di debolezza denunzia i compagni, ed ottiene la libertà. Ravvedutosi subito, tenta suicidarsi. Campato da morte quasi per miracolo, si mette a far guerra al duca Gianogi e lo sfida per un futile pretesto. Questi rifiuta, ond' esser consentaneo alle sue idee: ma il conte Sirchi lo schiaffeggia in un ballo. E poichè il duca gli salta addosso, quegli si *ferisce mortalmente da sè*, onde farsi bello di questa prodezza presso il governo borbonico, e dargli così la plausibile occasione di metter sottochiave un soggetto pericoloso.

Dopo le novità succedute nel Napoletano il Sirchi ha cercato riabilitarsi presso una certa classe di gente. Noi lo troviamo a Livorno per proporsi candidato del partito clericale nelle elezioni politiche. Egli è risoluto di trionfare di tutto e di tutti, è risoluto di giocar, come suol dirsi, ogni cosa su d'una carta, massime dopo che da una lettera e da un telegramma apprende la fuga del suo cassiere ed il sequestro de' suoi beni. Visto che la parte democratica gli oppone l'Amari (egli lo ha già riconosciuto) giura ad ogni costo di disfarsi di lui. Lo sfida, ed il lettore ha inteso più sopra .quel che succede. Prima del duello il Sirchi ha un colloquio con sua moglie la contessa Laura di Monteferro che è venuta in Livorno colla sua protetta. Nel colloquio la moglie, già divisa da lui, gli leva dal volto la maschera dell' ipocrisia, gli grida: Pentiti! come la statua del Commendatore. E poco dopo il Sirchi si conficca da se stesso nella spada del Denordi! Avanti del suo ritorno dal terreno ove il duello ha avuto luogo, tutti i personaggi vengono a dire che la sua fe-

rita è gravissima, mortale, proprio senza rimedio. Il pubblico si aspetta o l'annunzio della sua morte, o di vederlo trasportato a braccia da' padrini e dagli amici. Il Sirchi invece viene in iscena scherzando e fumando. Parla della sua ferita come d'una cosa da nulla, e dimanda un altro sigaro vedendo il suo già spento. Ad un tratto però gli si ingarbuglia la lingua, gli vacillano sotto le gambe si siede, e muore! Sforzo d'ingegno! dicono gli ammiratori e questa volta dicono benissimo: l'ingegno si è sforzato ed ha strafatto.

Non vogliamo aggiunger altro. In grazia di due o tre splendide tirate delle faticose fioriture del dialogo in moltissimi punti. Per solo amore di brevità, non diciamo nulla d'altre situazioni e d'altri caratteri (specialmente di quello della contessa Laura di Monteferro, eterna filosofante) che darebbero appiglio a larghissime critiche, e conchiudiamo sentendo gridare: successo! col chiedere ingenuamente: chi si vuole ingannare? Qui ci sembra necessaria una dichiarazione, e la mettiamo fuori dal fondo dell'anima con la più schietta franchezza. La dichiarazione è: che noi, così parlando, non facciamo punto questione d'individui, ma di principî d'arte; che noi veneriamo e stimiamo Paolo Ferrari, anche nel momento in cui per coscienza di critici ci crediamo in obbligo di combatterlo; finalmente che lo stesso insolito calore delle nostre parole proviene dalla gravezza del pericolo del cattivo esempio per le singolari attrattive dell'ingegno del valente scrittore. Quindi torniamo a chiedere chi si vuole ingannare? Evidentemente vogliamo ingannarci da noi stessi. Ed ecco una ottima intenzione che serve senza addarsene,

a fomentare un malinteso. Nel banchetto offerto al Torelli venne pronunziata una parola magnifica, che sgorgò dal cuore, la parola: Concordia! Concordia di autori, concordia di critici, concordia di spettatori! L' idea è splendida e non chimerica, ma a patto che si voglia sacrificar ad essa le immortali ragioni dell' Arte. Meglio in questo caso un accapigliamento continuo (potrebbe menarci finalmente a qualche buon resultato) che una strana concordia nel dar addosso all'Arte per favorire l'artista! Intanto ci siamo.

Sarebbe ingiustizia terminar questa rassegna senza dir nulla degli attori che recitano *Il Duello.* Il Morelli (conte Sirchi) si mostrò grandissimo artista nell'interpretazione della sua parte. La Marchi (Emilia) ebbe lagrime e voci d'affetto che strinsero il cuore. Il Monti (Gianogi) vi spiegò tutta la profondità del suo sentimento e la veemenza del suo gesto e della sua voce. Benissimo la Morelli (contessa Monteferro) il Pedrotti (marchese Serravezza), il Bassi, il Bergonzoni, lo Sciarra. Irreprensibile il concerto di tutto il lavoro.

3 febbraio 1868.

ANCORA DEL *DUELLO*

Lettera al signor Direttore della NAZIONE

Onorev. signor Direttore,

Il mio articolo sul *Duello* ha fatto fremere di sdegno tutti gli entusiastici ammiratori di cotesta nuova comme-

dia, ed è stato dichiarato un atto di così profonda empietà che io mi meraviglio di non leggere ancora su' giornali che si son viste sudar sangue e muover gli occhi le sacre imagini del tempio dell'Arte, e che siano già state ordinate al pio mondo artistico le quarantore d'espiazione per placare la Dea. Un giornale di Milano ha creduto urgente levar alto la voce contro una parte della stampa fiorentina e contro me in particolare. Un autore drammatico di Firenze ha stimato il caso di tanta gravità, che ha protestato per *se et suos* in nome dell'Arte e dell'Ingegno tanto indegnamente conculcati dal mio *pretenzioso umorismo.* Bisogna sentire da tutte e due le parti le frasi sonore, gli epigrammi frizzanti, le citazioni a manciate! Il *Dottor Verità* del *Pungolo* chiama *pedantucci, cruscanti della drammatica*, *rêtori del teatro* tutti que' critici che hanno la sfacciataggine di non credere l'opera del suo amico Ferrari un capolavoro addirittura. Secondo il *Dottore*, essi voglion togliere all' Arte l' aria, il sole, la libertà e far cose simili. Si figuri dunque se era il caso di starsene zitto! L'autore drammatico poi mi ha fatto l'onore di rivolgere soltanto a me la sua paternale; e con un'aria tra canzonatrice e severa, quale suol prenderla il maestro quando corregge gli sbagli dello scolare, mi ha dato così profonde lezioni d'estetica e di morale che, se non ne caverò profitto, vorrà dire che io sono un incorreggibile di natura, ed è bella e finita.

Scrivendo il mio articolo previdi la tempesta che stavo per suscitare; anzi le assicuro che fui più volte sul punto di transigere colla coscienza intorno a molte cose le quali mi parevano vere, ma durissime a dirsi. Mi diede corag-

gio di andare avanti appunto l'idea che ne sarebbe nata una viva discussione, e che da questa forse avrebbe potuto derivarne un po' di bene pel sospirato risorgimento del nostro teatro. La discussione, o qualcosa che le rassomiglia, è infatti venuta; ed io l'accetto di buon cuore perchè l'ho attesa di piè fermo. Mi permetta intanto di rivolgermi a Lei; Ella sa benissimo che io non voglio ridurla ad una questione di persone, ma di principî d'arte. Lasciando, come saggiamente pratica, intiera libertà d'opinioni a noi collaboratori letterari e scientifici, Ella non sopporterebbe un momento che il suo giornale diventasse campo di gare poco oneste e di bizze private. Ed è precisamente per difendere me stesso da ogni debolezza d'amor proprio che io le indirizzo questa lettera invece della solita rassegna.

Da tutto quello che ho potuto leggere intorno al *Duello* ho ricavato la certezza che in fatto d'Arte noi viviamo nella più completa anarchia. L'Arte per gli ammiratori del Ferrari è una parola vuota di senso: non vi sono che artisti. Questi hanno ricevuto dalla natura la potenza di rivelare in un modo o in un altro le loro idee, i loro sentimenti, e bisogna lasciarli fare; giacchè essi son tutto, e nessuno è sopra d'essi. Purchè non siano *noiosi*, purchè non siano *mediocri* o *immorali*, gli artisti son liberissimi di perdersi nelle fantasie più strane, ne' delirî più assurdi. Non è lecito ad alcuno assumersi il diritto di riprenderli in nome di leggi che esistono soltanto nelle teste piccine degli eterni pedanti. Cotesti esseri privilegiati recano dentro di loro anche la scusa di tutto quello che per un convenzionalismo barocco sogliamo chiamare

comunemente *difetti*. Hanno l'*ingegno*, hanno la forza; e se loro prende il capriccio di farti una soperchieria, hai torto a lagnarti: bisogna soffrire e tacere. Abbandonata com'è al caso ed agli umori, questa povera repubblica dell'Arte non ha passato nè storia; non ha indirizzo, ne avvenire. Ognuno vi agisce per conto proprio, senza tener in considerazione nemmeno quello che prima ha operato egli stesso; anzi la contraddizione vi è riverita e in gran pregio perchè genera varietà. Finora noi pedanti, noi *cruscanti* della drammatica si viveva tranquilli su questo conto e col capo fra due guanciali. Ahimè! Noi ci dilettavamo di sogni bellissimi senza costrutto credendo che l'Arte fosse qualcosa di reale fra le rivelazioni del pensiero; qualcosa di necessario, d'immutabile nella sua essenza, e d'infinitamente vario nelle sue manifestazioni. Noi sognavamo ad occhi aperti credendo che cotesto modo d'essere dell'Idea avesse subito e subisse ognora un continuo svolgimento; e che, ora per ispirazioni spontanee, ora per mezzi riflessi, tendesse sempre a dilatarsi, a perfezionarsi, a correggersi con costante e non interrotta assiduità. Noi sognavamo ancora credendo che a' nostri giorni fosse accaduto un fatto importante in tutte le letterature viventi; una ribellione, un'ardita proclamazione del libero esame: chè dopo aver ridotto i pedanti al silenzio (vedi illusione di noi pedanti!) si fosse giunti a mettere in sodo le vere, le sole caratteristiche dell'arte, cioè due o tre leggi supreme, universali, indipendenti da circostanze di tempo e di luogo: e che con coteste due o tre leggi supreme alla mano si fosse fatto un lavoro di critica meraviglioso che non è puranco terminato! Ahimè tutto era

un sogno! un ingannevole sogno! E noi che speravamo veder ripetuto in letteratura quello che è già accaduto nella storia, nelle scienze fisiche, nella religione, nella filosofia! Ridicoli che siamo stati a figurarci omai condannate all'oblio tante reputazioni fino a ieri autorità che nessuno osava discutere! Ridicoli che siamo stati a figurarci d'aver risuscitato in ragione di cotesto nuovo codice dell'Arte certi nomi che il tempo aveva coperti di polvere, per esempio, in drammatica, quello di Shakspeare così barbaro alla pronunzia! Noi mistici, noi rètori (se così piace) tenendo dietro a codesto lungo e penoso lavoro colle nostre esaltate immaginazioni, abbiamo visto accadere un miracolo sorprendente, una trasfigurazione ineffabile, un'immedesimazione della critica coll'Arte, un diventare della Critica proprio un'arte essa stessa!... Ci è parso di scorgere infuso nelle menti un vero nuovo senso estetico, col quale credemmo veder scoprire inesauribili tesori dove prima non sapevasi riconoscere che scoria ed immondezze! Ma non abbiamo fatto altro che sogni assurdi, de' quali ci siamo omai liberati, poichè hanno avuto la crudele bontà di venirci a destare.

Le nostre illusioni erano a questo punto, e nessuno potrà dire che non presentassero una potenza di seduzione da allettare i più scaltri. Il peggio è stato che noi pedanti abbiamo perduto un'infinità di tempo per tirar fuori le conseguenze di coteste premesse. Ci siamo lasciati affascinare al segno di credere che si dovesse procedere innanzi partendo dal punto ove l'arte era arrivata prima di noi; e accettarne tutti gli studi, le ricerche pratiche, i risultati delle lunghe prove e delle ardite ini-

ziative per quel che concerne la *forma* ed oserei dir l'*artifizio*, ecc. ecc. Ma anche qui tempo e fatica sprecati! Vi è da perdere il cervello. Con queste e simili grullerie pel capo era inevitabile che io, signor Direttore, ne dicessi delle marchiane sul nuovo capolavoro di Paolo Ferrari. Essendo ormai stabilito che l'arte è nulla e che l'artista è tutto, si immagini Ella il sacro orrore sparso fra i credenti nel *Duello* da quelle mie parole che osavano ribellarsi contro l' ingegno perchè non usato a proposito, cioè che ardivano rimproverare l'artista in virtù de' principii fondamentali dell' arte! L' ingegno è l' ingegno ed io non dovevo esser così presuntuoso ed irriverente da mettere in discussione il nuovo assioma: *Ubi ingenium ibi ars.* Da oggi in poi, ora che ho gli occhi che veggono, io mi sforzerò a profittare della lezione ricevuta. Però Le confesso sinceramente che dovrò stentare un pochino. È così difficile spogliarsi dell' uomo vecchio, massime quando cotest' uomo vecchio si chiama un pedante! Ecco: io ho qui sul tavolino da sei a sette articoli di giornali diversi i quali, con maggiore o minor enfasi, chiamano la nuova commedia del Ferrari semplicemente un capolavoro: e quantunque da più giorni li legga e rilegga, non riesco punto a comprenderli (eccettuati però i tre del *Pungolo* che, con un'ingenuità da innamorare anco i sassi, non vi trovano nemmeno un neo, e sono quindi facilissimi a capirsi). Lo veggo: è l'abitudine pedantesca che continua a tormentarmi, e m'ingarbuglia le idee, e mi rende ottusa la mente in questioni le quali, dopo la formola sopraccennata, si riducono ad una semplicità che chiamerei imponderabile, se fosse per-

messo. Ma benchè io lotti contro essa, non ne resulto vincitore.

Provo invece de' rimorsi di coscienza per questo tentativo di apostasia, provo delle strane paure, quella per esempio che adottando *Ubi ingenium ibi ars*, io abbia a smarrire ogni sentimento della vera bellezza, e farneticare dietro i bagliori del similoro sbagliandolo per oro di ventiquattro carati. Ma non dubiti, continuerò, continuerò, e un giorno o l'altro la conversione sarà completa.

Intanto io prosieguo a rimuginare il *Duello*, e lo veggo peccar talmente nell'orditura che al terzo atto occorre ripetere pe' personaggi del dramma i precedenti che gli spettatori hanno già inteso più volte; anzi veggo che al quarto, cioè passata la metà della commedia, occorre tirarli fuori un'altra volta per ispingere innanzi l'azione. E se mi metto ad esaminarli riguardo alla verisimiglianza, li trovo così assurdi da non rendermi ragione come un uomo d'ingegno abbia potuto metterli assieme. Io rifletto: In che modo la moglie del duca *Gianogi*, la famiglia del quale era contata fra le primarie di Napoli, fu ridotta in pochi mesi, dopo la prigionia del marito, a morire di stenti e di fame in una stanzuccia del quinto piano d'una casa non sua? Come mai il *Sirchi*, il quale non era certo un furbo volgare, aveva potuto *scrivere* al capo della polizia borbonica ch'egli si era *ferito mortalmente di sua mano* per sbarazzare il governo d'un terribile nemico? Rifletto: In qual paese del mondo l'opinione pubblica osa biasimare chi ricusa di battersi con un uomo che ha acquistato l'impunità colla denunzia de' suoi compagni? In

qual cuore d'uomo il sentimento della gratitudine soffocherà il grido del sangue e dell'amor proprio fino a farlo astenere, per una esagerazione di tal sentimento, dal lavarsi d'un'infamia, fino a condannar la figliuola a viver tanti anni senza gustare la gioia suprema di abbracciare suo padre ?

Ed io prosieguo a rimuginare il *Duello.*

Qual'è il candidato e quali sono gli elettori che avrebbero il coraggio, l'uno di fare, e gli altri d'ascoltare senza lapidar l'oratore un programma politico come quello che declama il Sirchi nella sala dell'albergo a' suoi elettori livornesi ? Dov'è la chiave psicologica della morte del Sirchi poichè quella ch' egli stesso ci dà nel suo discorso colla contessa non riesce affatto sufficiente a spiegarla ? Dov'è poi la possibilità scientifica di quel genere di morte ?

Ed io proseguo sempre a rimuginare il *Duello.*

Dove si trovano delle bimbe che a cinque anni siano capaci d'*indovinare il problema della vita sul cadavere della loro madre ?* (*Pungolo*). Qual'è la figlia che rammentando l'atroce scena della morte della propria genitrice si perde, come l'Emilia, entro un laberinto metafisico de' più complicati ? Qual'è il padre che dovendo battersi non tenti nascondere alla propria figlia la decisione già presa ; e qual'è la figlia che, saputala, si lasci vincere dal raziocinio, e, comprimendo in petto ogni sentimento di natura, risponda al padre: va, battiti, io non farò nulla per impedire lo scontro ?

Tutte coteste fila, che s'intrecciano arruffatamente, contribuissero almeno a dimostrare con evidenza, e con precisione il concetto dell'Autore ! Quell'uomo, che la

società costringe colla tirannia del pregiudizio ad un atto ripugnante alla sua coscienza, subisse almeno fino all'ultimo punto i cattivi effetti di cotesta tirannia, e della propria debolezza!

Vi fosse almeno quell'arte squisita che lega gli avvenimenti d'una commedia come i nodi d'una catena i quali non si possono sciogliere, ma bisogna spezzarli! Vi fosse quell'arte più squisita del dialogo che non mostra la persona dell'autore dietro il fantasma de' suoi personaggi, ma li fa parlare con la varietà richiesta dalle diverse condizioni e da' diversi sentimenti di essi! È più rimugino e meno intendo come mai questo *Duello* possa acclamarsi un capolavoro! E più rimugino e più son tentato di domandare a me stesso: A che mai serve tutto il passato dell'arte se i grandi ingegni sono appunto quelli che non ne traggono profitto? A che mai serve tutto il passato dell'arte se non se ne cavano criterî per poi giudicare anche i grandi ingegni? Ma io qui torno alla mia fissazione, alla fissazione de' pedanti, all'esistenza reale di cotesta chimera dell'Arte, all'esistenza reale dell'altra chimera non meno favolosa della Critica!

Per farle vedere che io non dico cose imaginarie, mi permetta, signor Direttore, di richiamarle alla memoria due punti della lettera del Martini che toccano precisamente le ragioni dell'Arte e della Critica, e lo fanno con un tono così autorevole che saprebbe imporre rispetto a tutti, se non ci fossero quelli che più dell'apparenza curano la sostanza.

Accennando alla morte del Sirchi io dissi: *se potesse esser presa sul serio darebbe ragione ai fautori del duello,*

di cotesto giudizio di Dio. Il Martini si sente dare un tuffo al sangue a tali ciniche parole, ed esclama: *quando muore un uomo io non vo a domandare se sia un birbante o un uomo onesto: è un uomo che muore e mi basta; dirimpetto all' umanità non ci sono simpatie: oh! quando si è tanto deboli nell' estetica e si potrebbe essere, almeno per compenso, un po' più forti nella morale.* A costo di sciupargli l'epigramma vo' esclamare alla mia volta: oh! quando si è tanto forti nella morale e si potrebbe essere, almeno per compenso, un po' più forti in estetica! Io consideravo la morte del Sirchi dal lato logico del concetto, cioè nelle relazioni ch' essa ha con tutta l' azione della commedia. Intendevo dire che il Ferrari aveva dimenticato che in arte vi è un' inevitabile necessità la quale condanna a morte un personaggio che nella vita reale potrebbe non morire; un *fatum* a cui l'autore non può sottrarlo senza mostrarsi incoerente e senza distruggere per intero l'edifizio innalzato con tanta fatica. Ora il personaggio che nella commedia del Ferrari era notato dal *fatum* si chiama *Gianogi* e non *Sirchi;* e il pubblico, il quale lo sente e già prevede la catastrofe, viene urtato non solo nel senso morale ma anche in quello dell'arte, che qui ne formano uno, per la capricciosa sostituzione che il poeta gli ha fatto. La morte del *Sirchi* è un atto di volontà personale, è un vero *suicidio.* Il Ferrari con cotesto sbaglio della catastrofe svisò il concetto del dramma e fece illogicamente contraddire un carattere. Il Martini però non vede altro in tutto questo che le mie contraddizioni (come se cotesto scioglimento lo avessi inventato io) e mi rammenta con

solennità il rispetto dovuto a que' dolori di parto degli autori drammatici

« Che intendere non può chi non li prova »

dimenticando che anche gli aborti dànno gli stessi dolori.

Questo riguarda l'essenza dell' *Arte*. Or ecco quel che concerne la parte esteriore d'essa ed è meschinamente critica, secondo noialtri pedanti. Io notai la inverosimiglianza del luogo della scena, e la notai appunto perchè credevo che i moderni avessero introdotte sul conto del verosimile alcune rigide esigenze dagli antichi neglette. Il Martini mette fuori *esempi solenni* con che giustificare il Ferrari. Le esigenze moderne sono un sogno della mia fantasia. Un autore drammatico può anch'oggi, come Shakspeare, far approdare bastimenti in Boemia, e mettere un' Università in Wittemberga a' tempi d' Amleto. Anch'oggi noi possiamo, come a' tempi di Molière, far succedere l' azione delle nostre commedie per le piazze e per le vie. Il pubblico non ci vedrà nulla di sconveniente, e continuerà ad applaudire. Proprio ieri cotesto pubblico rise di Ponsard che per trovare una rima al famoso *et pourtant elle tourne* scrisse nel *Galilée* il verso antistorico

« *La prison qu' on t' assigne c' est un cloitre à Livou rne,*

ma fu in un momento di cattivo umore. Infatti, al dir del Martini, che ha la bizzarria di citare e citare, Scribe avrebbe fatto nella *Calunnia* una cosa perfettamente identica a questa del Ferrari, mettendo l'azione di tutti i cin-

que atti in una sala di bagni a Dieppe, e facendo succedere in cotesta sala fin delle *cose intime*, quali sono i baci d'un ministro ad una ragazza. Che importa poi che lo Scribe non ci mostri in quei cinque atti nulla che non possa accadere colla più stretta verosimiglianza in una sala di bagni? Che importa che que' baci del ministro alla ragazza non abbiano nulla d'*intimo* giacchè, se lo avessero, il titolo della commedia non istarebbe più? In tutta la commedia non trovi nulla da lodare? mi domanda finalmente il Martini. Nulla, rispondo io, dopo aver detto che vi si trova quel *che* che può mettervi un uomo il quale non ha la fama di Paolo Ferrari per sola grazia del pubblico. Le belle *tirate*, le argute osservazioni psicologiche non mi paiono al lor posto. Incontrandole in un giornale, fors'anche in un libro, le ammirerei; ma in una commedia mi paiono toppe; di porpora o di broccato non vo' saperne; son toppe e mi basta.

Qui finisce la discussione e qui finirà la mia lettera. Io procurerò di trar profitto delle cose imparate; tenterò di distruggere i vieti pregiudizi sull'arte e sulla critica che mi hanno già reso un pedante, e spero che, se non in questo, almeno nell'altro mondo potrò credere ciecamente nell'assioma: UBI INGENIUM IBI ARS: e così sia!

16 febbraio 1868.

NAPOLEONE GIOTTI [1].

Perchè Napoleone Giotti ha voluto scrivere una commedia?

Noi non lo sappiamo; ma certamente non fu una buona ispirazione quella che gli fece mettere da parte il suo verso drammatico. Abituato a riguardare la società dal lato eroico delle grandi passioni; solito a rivestire il suo pensiero d' una forma armoniosa e piena d' esaltamento, egli doveva naturalmente trovarsi spostato al contatto d'una realtà troppo umile perchè la sua imaginazione avesse potuto esserne accesa, troppo semplice perchè la sua parola avesse potuto rivestirla di tutti i ricchi ornamenti della poesia.

Un giorno egli prese in mano la storia per domandarle nomi e fatti con cui scuotere, infiammare, commuovere gli animi intenti degli spettatori, e vinto da quella fierezza giovanile che sdegnando il presente si rifugia nell'ideale d'un passato creduto migliore, scrisse allora drammi e tragedie con l' impeto lirico che lo stato morale e politico degli italiani di quegli anni rendeva quasi necessario, e l'esempio d'un grande scrittore colmava d' allet-

[1] *I Parenti*, commedia in un prologo e quattro atti (Teatro Nuovo).

tamento. È innegabile che la natura gli aveva dato le più squisite qualità di scrittore drammatico: fantasia pronta e vivace; cuore pieno di slancio e di affetto; e l'attitudine tanto rara di rendere il verso flessibile a seconda del soffio così vario delle passioni. In che modo adunque Napoleone Giotti non è riuscito un grande scrittore drammatico? Secondo noi, non ha avuto tempo di diventarlo.

Esamina (oggi che la passione politica non fa più velo agli occhi del critico) esamina attentamente i numerosi lavori che egli ha dato al teatro, e tu vi troverai tutte coteste belle qualità, ma come in accenno, come in abbozzo, e con una progressione notevole sì, però non sufficiente. La sua fantasia, per quanto vivace si fosse, non è giunta ad operare qnel miracolo di resurrezione che il dramma storico tenta far del passato. Vero è che gli studi storici sono da poco tempo pervenuti allo sviluppo in cui trovansi oggigiorno, e che allora più dell'interiore, ricercavano meglio l'esteriore dei fatti. Ma la sua fantasia si arrestò anche lì, e tentennò sempre fra il convenzionalismo dell'antica scuola e il convenzionalismo contemporaneo. Impaziente di studio; sdegnoso di provarsi e riprovarsi con un intento fisso; proclive a quella fecondità che non è sempre un buon indizio, egli non rientrò in se stesso, non meditò. E mentre aveva bisogno di addestrarsi ad una lotta difficile e perigliosa, neglesse invece gli esercizi d' un pugilato che consiste nell' ostinata ricerca dell' incognita storica, di cui la storia ci ha lasciato soltanto gli inerti frantumi; nel crearsi cioè come una vita anteriore, sentirne tutte le emozioni, subirne tutte le influenze per poi rivelarle co' mezzi potenti dell'arte. Però

dalla *Monaldesca* agli *Ugonotti* la sua fantasia ha fatto un notevole tratto di questo cammino.

E' il suo cuore? Pieno di slancio e di affetto, lo ripetiamo, non seppe quasi mai piegarsi a battere in guisa meno concitata, meno uniforme. In gioventù già non si sente che l'amore, quindi solamente quanto è nobile, bello, generoso, sublime, ideale. Le passioni cattive non le sappiamo comprendere. I fatti malvagi ci riempiono di indegnazione; li crediamo appena.... Chiedi al tuo cuore, o giovane artista, la rivelazione dell'odio, dell'invidia, dell'astuzia, della calunnia, del tradimento. Non ti risponderà; esso non ne sa nulla: e ti converrà aspettare che l'esperienza giornaliera t'insegni qualche cosa; che la vita reale ti spinga a fare una di quelle scoperte che riempiono di meraviglia e di stupore e comunicano all'anima quasi una nuova facoltà, un tal quale intuito che come più lo metti in opera, diventa maggiore, e riesce finalmente alla chiaroveggenza.

V'era inoltre lo stile, l'opera più ardua che misuri le forze di uno scrittore. Ma lo stile tragico, o meglio drammatico, nella nostra letteratura bisognava crearlo, e nella gioventù si crea difficilmente. L' ingegno allora è come una tavola coperta di cera che riceve e ritiene tutte le impressioni. Va tentoni, si prova, si lascia abbagliare facilmente, passa da un estremo all'altro, e, quando si accorge di non aver gamba da andar da sè, copia esagerando. In quegli anni cominciava a trapelare fra noi qualcosa delle letterature straniere. In onta al nostro orgoglio nazionale che ci faceva restar chiusi in una boriosa inerzia, non potevamo sfuggire alle influenze d' un gran

rivolgimento che il periodo del 30 effettuava in Francia. Volevamo subirlo a modo nostro, e a poco a poco: esempio il Niccolini. L'ammirazione, la venerazione per Alfieri già cominciava a crollare: l'imitazione ne sarebbe non solamente stata fuor di stagione, ma anche impossibile, lo stile d'Alfieri essendo troppo personale. E intanto si capiva che lo stile tragico e la tragedia sono quasi tutt'uno; che trovare il nuovo stile tragico era trovare la tragedia nuova. Niccolini scriveva ad un suo amico: « Io conosco quanto è difficile il dare tragedie all'Italia. Se voi uscite dalle convenzioni che si chiamano regole, avete addosso i Classici; se le seguite, avete contro i Romantici, e vi chiamano un venditore di cavolo riscaldato, un seguace d' Alfieri. Io credo che il secolo attuale voglia una tragedia diversa dall' inglese e dalla francese: ma chi sarà così fortunato per trovarla, e vincere le abitudini del pubblico che al di là di quelle di Alfieri non vede tragedie?... Quanto ai versi, io credo che l'armonia possa in essi andar d'accordo colla forza: ho l' esempio di Dante, e mi sono sempre allontanato e mi allontanerò ogni giorno più dallo stile dell' Alfieri che, a dirla fra noi, io credo quasi sempre cattivo. Non per questo io cesso di credere che l'Alfieri sia un grand'uomo; ma la superstizione non è buona nemmeno con Dio, o figuratevi cogli uomini. »

Però nemmeno il Niccolini fu il *fortunato*. Il suo verso tragico cadde negli eccessi contrarii a quelli dell' Astigiano. Coll'armonia cercò insieme la pompa, lo strascico e si rese abituale una calma uniformità anche nel punto che l' impeto della passione avrebbe dovuto sveltire lo

stile. Per convincersene basta aprire a caso qualunque volume delle sue tragedie.

Poteva il Giotti sfuggire dall'imitazione niccoliniana? Non lo crediamo. Ne prese quindi i pregi e i difetti, aggiungendovi una trascuratezza che un po' veniva dalla fretta e dall'impazienza della lima, un po' dall'inesperienza della giovinezza. Ma anche da questo lato accennò in ultimo ad una modificazione che si accostava agli esempi del Maffei nella traduzione di Schiller. La disgrazia intanto volle che egli si fermasse lì. Quando il suo ingegno e negli studi della storia, e nell'esperienza della vita, e negli esercizii dello stile poteva essere in caso di prendere un indirizzo retto e sicuro, la disgrazia volle che egli smettesse dal darsi intieramente al culto dell'arte prediletta, e così fu tolta all'Italia l'operosità di quest'ottimo ingegno il più drammatico forse di quanti ne siano ai nostri giorni comparsi fra noi.

Ma eccolo oggi, con nostra meraviglia, nel campo opposto a quello da lui già coltivato. Or come dipingerà la società moderna egli che vive così appartato per abitudini e per natura, egli che finora esercitò la fantasia a spaziare solamente in un aere molto lontano dalla realtà contemporanea? Come il suo stile che non è riescito ad acquistare agilità e speditezza potrà adattarsi a tutte le pretese del dialogo comico? In che modo troverà egli il lato ridicolo della vita umana, solito di guardar tutto a traverso un roseo velo di poesia che, quando non trasfigura, altera sensibilmente? E con queste parole non intendiamo dire la vita contemporanea non abbia il suo lato poetico simile a quello di tutte le età che la lontananza

circonda di prestigio: bensì accennare alla difficoltà più grave che incontra l' artista nel cavar fuori il bello dal triviale e dal volgare onde è circondato ed a lui quasi conteso. A meno d'uno di quei miracoli dell'ingegno umano, d' una di quelle improvvise rivelazioni che non sono rare nella storia delle lettere, l'esito della sua commedia poteva quindi prevedersi benissimo. *I Parenti* riescirono infatti un seguito di scene messe insieme con vera inesperienza della parte materiale e, quasi diremmo, meccanica dell'arte. L'azione ora andava troppo lenta, ora correva troppo brusca e spedita, senza passaggi, senza gradazioni; e vi mancava tutto ciò che costituisce la dipintura dei caratteri.

Perchè Napoleone Giotti ha voluto scrivere una commedia? Noi torniamo a domandarcelo. Oh! se l'amor proprio ferito valesse a rimetterlo nella palestra letteraria che da qualche tempo egli sembra aver abbandonato! Se senza fretta, senza sdegno, e con attento amore ripigliasse egli qualche trama di lavoro rimasta da parte sul suo scrittoio! Noi ne saremmo lietissimi, sicuri di potergli dare quelle lodi che oggi con nostro dispiacere abbiamo dovuto negargli.

I. PAOLO GIACOMETTI [1].
II. FRANCESCO DALL'ONGARO [2].

Malgrado i calori della stagione il teatro Niccolini ha riaperto la sua sala, e Tommaso Salvini colla Compagnia da lui diretta vi ha già dato parecchie rappresentazioni: fra le quali contiamo due novità.

Tommaso Salvini vuol dire il dramma, la tragedia in persona!

Il nostro lettore non è certamente di quelli che hanno tanta paura del dramma e della tragedia da volerli esclusi per sempre dal palco scenico; e si è, speriamo, rallegrato al par di noi che il Salvini venga a rompere la presente monotonia drammatica, sostituendo a quelli dei giorni nostri gli eroi e le eroine dell'antichità. Noi eravamo già stanchi delle inevitabili contesse, marchese o peccatrici del teatro italiano e del francese (così naturalizzato fra noi che ci par cosa nostra); stanchi di tutti quei visconti, principi, banchieri, notai, usurai, ecc. ecc., che formano la materia prima dei componimenti drammatici contem-

[1] *Sofocle*, dramma in cinque atti in versi (Teatro Niccolini).

[2] *La Cicuta*, commedia in due atti di Emilio Augier, ridotta e tradotta in versi italiani da Francesco Dall'Ongaro (Teatro Niccolini).

poranei... ed ecco il Salvini che ci trasporta ad un tratto in piena Grecia, nella Grecia di Sofocle, in quella di Menandro e in quella della decadenza, a respirare un'aura di poesia pura e sottile che sembra ricerchi dolcemente lo spirito, e lo vivifichi tutto!

Quindi diremo anche noi ai nostri lettori:

> Non vi sia grave risalir coll'ali
> Del memore pensiero al tempo antico.
> Ecco la Grecia, ecco fra i suoi due mari
> Sorger dinanzi a voi l'alta Corinto
> Rival d'Atene. Ecco le piazze, i templi
> Ornati di colonne e di quadrighe,
> E le dipinte case e del geloso
> Gineceo le pareti!....

È il poeta di *Fasma* che parla in tal guisa. Ed è stato appunto questo gentile fantasma quello che ha fatto, per così dire, gli onori di casa, e ci ha introdotti in quel mondo antico il ricordo del quale spesso ci fa malinconicamente rimpiangere di esser nati troppo tardi.

Non è però Corinto dove noi vogliamo condurre la fantasia del lettore; ma la stessa Atene, e al secolo di Pericle l'*olimpico*, come lo chiamarono al suo tempo, cioè nel punto più splendido della grandezza civile ed intellettuale di quel popolo fortunato! Pochi lustri avanti si era già compita la miracolosa epopea di Maratona, delle Termopili, dell' Artemisio, di Salamina, Micale, Platea. Atene era arrivata con Cimone al suo più alto sviluppo marittimo, e finalmente esercitava sulla Grecia una specie di dittatura legittima e ben meritata. Grazie alla previdenza ed alla sollecitudine di Pericle una serie di leggi

venivano allora sancite per coltivar l'intelligenza del popolo, elevarne lo spirito e purificarne i sentimenti e le passioni. Fondazioni di colonie; vaste intraprese di lavori pubblici; stabilimenti di carità cittadina e di carità civile; grandi solennità nazionali; splendidissime feste a cui tutte le arti erano chiamate a concorrere; creazione d'una cassa *(théôricon)* per dare ai poveri l'ingresso libero nei teatri dove si rappresentavano i sublimi drammi d'Eschilo, di Sofocle e di Euripide, e le mordaci commedie di Cratino d'Eupoli, e d'Aristofane; ecco i possenti mezzi d'educazione pubblica che Atene vide allora prodigati ai suoi cittadini. E fu allora che sorsero quegli immortali monumenti, eterni tipi di grandezza, di purità e d'armonia, per le ruine dei quali non vi è anima ben nata che non nutra un culto d'artistica religione. Si fu allora che si ebbe il magnifico spettacolo d'un prodigioso concorso di poeti, d'artisti, di dotti e di filosofi nati dal fecondo suolo dell'Attica o venuti a cercarvi la consacrazione del loro ingegno e della loro fama. Ché splendidi giorni dovettero essere quelli in cui potevano incontrarsi nella medesima città Sofocle, Euripide, Lisia, Erodoto, Fidia, Mnesicle, Jctino, Metone, Ippocrate, Cratino, Aristofane, Socrate, Anassagora, Apollodoro, Zeusi, Polignoto ec.! cioè tutta la gran catena d'oro di quegli immortali maestri della civiltà, di quei veri educatori del genere umano, che Tucidide, Senofonte, Platone ed Aristotile continuavano poco dopo!

Nell'anno I della LXXV olimpiade, quando i vincitori di Salamina celebrarono le feste del trionfo, fu visto procedere in testa al coro dei cantori del peana un giovi-

netto di quindici anni, nudo, asperso d'unguento e colla lira sul braccio, il quale attirava gli sguardi di tutti tanto per la sua maestria nel canto e nella musica, quanto per la bellezza statuaria delle sue perfettissime forme. Undici o dodici anni più tardi lo stesso giovane si presentava a competere la corona drammatica al vecchio Eschilo. Celebravansi allora le Dionisie nelle quali presiedeva l'arconte che doveva eleggere i giudici della gara. Sul punto di fare la scelta entrarono in teatro Cimone e gli altri condottieri dell'impresa di Sciro che avevano riportato in Atene le ossa di Teseo, e l'arconte stimava conveniente che personaggi così onorandi decidessero della vittoria. Il dramma che riceveva l'onore del premio intitolavasi *Triptolemo*, e l'autore di esso si chiamava Sofocle, figlio di Sofilo del borgo de' Colonei. Ventott'anni appresso, dopo la rappresentazione della sua *Antigone*, Sofocle era eletto per acclamazione popolare all'ufficio di stratego, e conduceva quindi insieme a Pericle la guerra contro gli aristocratici di Samo. Indi tornava ai suoi studi tranquilli creando, fino alla più tarda vecchiaia, immortali capilavori di gran parte dei quali lamentiamo la perdita.

Pochi anni prima della sua morte però quella fronte veneranda veniva contristata da una stoltissima accusa che il suo stesso figlio Iofone gli ardiva lanciare innanzi i membri della *Fratria* specie di tribunale domestico cui Sofocle medesimo apparteneva. Iofone, temendo che l'amore soverchio di Sofocle verso l'altro figliolo (avuto da Teoride donna di Sicione) non gli intaccasse l'eredità paterna, domandò empiamente al tribunale di togliere al vecchio l'amministrazione delle sue sostanze dichiaran-

dolo rimbambito. Come risposta sufficiente a confondere lo sciagurato accusatore Sofocle lesse allora egli stesso il canto corale del parodo dell' *Edipo Coloneo* che appunto in quel tempo ei componeva, e con esso soltanto ottenne che i membri della Fratria dassero la sentenza in suo favore.

In quest' ultima epoca della sua vita l' anima nobilissima del poeta erasi abbandonata, come accade nella vecchiaia, alla contemplazione delle alte verità religiose; e le memorie della giovinezza gli tornavano alla mente con tutto il prestigio onde le avevano circondato le sacre tradizioni. Colono, sua patria, possedeva il bosco delle Furie, la *porta di bronzo* creduta una porta del tartaro, e finalmente un sito in cui dicevasi sepolto Edipo che, come genio benefico, credevasi recasse prosperità al paese e danno ai nemici di esso. Quindi insieme alla misteriosa religione delle etoniche divinità gli si presentò innanzi la veneranda figura del re di Tebe ridotto, dopo lunga serie di sciagure, alla fine dei suoi giorni; e in lui non vide soltanto il mitico eroe, ma se stesso, ma l'uomo universale; e così potè infondere nella tragedia che imprese a scrivere e la profonda malinconia delle sventure umane, e le dolci speranze della vita futura, e il mesto desiderio della morte come termine d'ogni male terreno; una specie di glorificazione della nostra esistenza, tutto insomma il suo cuore come traspira da ogni parte, da ogni verso di questo lavoro inarrivabile, vero dolcissimo canto del cigno, *mollissimum carmen* come disse Cicerone.

Paolo Giacometti ha scelto Sofocle per soggetto d' un suo ultimo dramma, ed osiamo credere sia riuscito a fare

in massima parte un'opera degna del tema intrapreso. La grandiosa figura del tragico ateniese ci sembra in esso dipinta a larghissimi tratti e perfettamente conforme a quanto la storia e le opere di lui ci apprendono sulla sua lunga vita e sul suo nobile carattere. Ciò che vi era di sacerdotale, di solenne, di misterioso in quelle venerande sembianze, tutto è stato reso dallo scrittore italiano con vigorosa creazione. Senza dare negli eccessi d'un idealismo stravagante, o d'una grettezza pedantesca, fin dalle prime scene, egli ci ha mostrato il personaggio del Poeta rivestito d'una serena e religiosa maestà che t'impone rispetto. Egli ritorna dal far libamenti sulla tomba dei suoi padri, e favella d'altissime cose con animo tranquillo e direi pure di veggente! Giacometti ha osato affrontare lo scoglio d'una breve querela di famiglia e formare di essa tutto il nodo dell'azione. Pochi gli diranno che debba pentirsi della sua arditezza, giacchè le linee così semplici della sua favola servono a far grandeggiare la stupenda figura del protagonista, e a imprimere al lavoro quella tinta di colorito locale che l'autore ha cercato con sommo studio e soventi volte raggiunto.

La scena tra Sofocle e il figlio Iofone nell'atto secondo, tutto l'atto terzo, parecchie scene del quarto e tutto il quinto bastano per rendere questo dramma una delle più belle cose del teatro italiano di questi ultimi anni. Così avesse corrisposto lo stile per assicurargli quella vitalità letteraria che senz' esso non si acquista! Il Giacometti per troppo desiderio di colorirlo classicamente gli ha dato una forma parecchie volte troppo studiata e quasi contorta, che fa contrasto coi ricordi della limpidezza e della

schietta familiarità con cui, senza danno della severa magnificenza del tema, sono scritti l'*Ajace*, il *Filottete*, e l'*Edipo Coloneo*. Per quel che se ne può dire dopo una prima impressione, e senza avere il libro sott'occhio, ci sembra che lo stile poetico del suo *Sofocle* non scorra sempre uguale, e che in certi punti vi si scoprano quei riflessi di seconda mano che accusano lo studio delle copie e non degli originali. Ma il lettore avrebbe potuto persuadersene meglio se ci fosse stato possibile citarne alcuni brani. In onta a ciò vi è qua e là qualche punto in cui l'ispirazione è più abbondante e quindi la forma più spontanea e assai sciolta. Molte felicissime frasi vi si incontrano, come questa:

« Oh delle sante
Termopoli ludibrio! oh dei trecento
Degeneri nepoti . . . . . . ! »

e molt'altre in cui la vigoria del concetto comunica al verso una grandezza affatto classica, come la chiusa dell'atto terzo, quando Sofocle dopo aver declamato il brano dell'Edipo scaccia dalla sala il figliolo, e volto ai giudici esclama:

« Or compìto è il giudizio, e uscito è il reo! »

o come le brevi parole dell'atto quinto allorchè il moribondo poeta, sfinito di forze, volendo cantare il *peana*, e accorgendosi di non poterlo, dà la cetra al nipote dicèndo:

« Suona, l'anima canta! »

e si estingue dolcemente, o meglio si addormenta del

sonno eterno colla melodia nell'orecchio dell'inno patriotico da lui intonato fanciullo!

Tommaso Salvini ha fatto, sostenendo il personaggio di Sofocle, una creazione che può contarsi tra le più stupende della sua carriera drammatica. S'immagini il lettore una di quelle statue greche che rappresenta qualche venerando sapiente, animata dalla scintilla vitale di Pigmalione e venuta a recitare sul palcoscenico: avrà forse un'idea del Sofocle salviniano. Fidia, ci sembra, non avrebbe saputo scolpirlo nè più venerando nè più bello. Se si pensa alla bellezza giovanile di Sofocle, alla sua vita tranquilla, alla sua tarda vecchiaia non è possibile idearsi la nobile sembianza del poeta d'*Antigone* e dell'*Edipo coloneo* diversamente da quella che Salvini la rappresentava sere fa. Noi non staremo a notare i punti in cui il nostro artista mostrò più apertamente tutta la sua potenza. La parola non rende mai gli effetti straordinarii del gesto e della voce. Accenneremo soltanto la scena finale in cui il poeta ed il suo interprete seppero raggiungere un'altezza di concepimento e di rappresentazione che raramente ci accadde veder attinta così di concerto.

In cotesta scena il lettore ha già notato che il poeta sfuggì con una frase sublime la trivialità convenzionale di far declamare un moribondo. Che Sofocle volesse cantare il peana nel punto in cui apprende una vittoria ateniese non solo non è fuor del possibile, ma può dirsi anche storico. Spirito nutrito intieramente di poesia, noi sappiamo dalla storia ch'egli conservò la sua feconda ispirazione anche in mezzo al tumulto della guerra, e sappiamo che negli ultimi anni della sua vita il suo inge-

gno rivestì per così dire quel carattere sacerdotale da cui visse circondato il grand'Eschilo, consolando la sua stanca tranquillità colla soddisfazione d'una gloria saputa immortale e colle meditazioni della sapienza e della religione.... Nulla è dunque più drammaticamente vero dell'idea del Giacometti di far morire il gran tragico coll'anima assorta in quell'armonia che fu il culto perenne della sua lunga esistenza. *Suona, l'anima canta,* dice il Salvini; e la sua fisonomia accompagnata da un gesto quasi impercettibile della mano ti mette per dir così sotto gli occhi *l'anima* immensa del poeta, in guisa che tu vedi la luce che le scende dall'alto in quel supremo momento, e riconosci ad uno ad uno i grandi ricordi che passano a traverso la fantasia dell'agonizzante. Agonizzante però non è ben detto; giacchè in questa morte non vi è la sofferenza della materia, ma la vita che se ne va lentamente, insensibilmente.... Quando tutte le membra non hanno più moto, gli occhi splendono ancora e sembra vedano qualcosa in un mondo invisibile; e appena si chiudono per sempre, nella finale rigidità del viso resta ancora una calma di lineamenti che è come il crepuscolo d' un tramonto sereno. Allorchè gli occhi di Salvini parevano raccogliessero con intensa voluttà gli ultimi splendori della luce, noi rammentammo il virgiliano:

Fata vocant, conditque natantia lumina somnus,

e ci parve di non aver mai capito fino allora tutta la bellezza racchiusa in tal verso.

Diamo intanto il vale a questo semidio che muore e colla fantasia facciamo un salto di due secoli. La Grecia

si scompone. Sparta, è già decaduta; l'effimera grandezza di Tebe è spirata con Epaminonda a Mantinea. Atene non conserva più nulla di quella superiorità intellettuale che l'aveva fatta sotto Pericle quasi la capitale della Grecia. I suoi cittadini si strascinano stanchi dalla propria corruzione, e bevono la cicuta per finirla con un'esistenza che loro è di peso. Augier ha tratteggiato con finissimo pastello un quadretto di genere su questo tema. È un lavoro che sente tutta la fresca vitalità degli anni giovanili quando l' autore lo scrisse. Il Dall' Ongaro l' ha tradotto riducendolo alquanto, e con quella maestria che era da aspettarsi dall'autore di *Fasma* e del *Tesoro* (un'altra restaurazione di Menandro che vedremo fra poco).

Che perfetto ateniese non fu il Salvini sotto le spoglie del giovane Clinia! Oh! sembra che la natura l'abbia fatto a posta per mostrarci quali furono i greci, questi suoi figli prediletti! Forse è per ciò che tutte le volte che non lo vediamo sotto le vesti antiche egli ci piace assai meno; quasi non ci sembra lo stesso; e siamo tentati di pregarlo di restar sempre entro quell'olimpica atmosfera che gli è così propria.

5 Maggio 1867.

ANDREA POLLANI [1].

Quella giovinetta di diciassette anni a cui Platone (nel *Menessero*) non ha sdegnato di mettere in bocca l'eloquentissimo elogio dei morti alla battaglia di Lechea abitava in quel tempo ordinariamente nello studio di Fidia, e serviva di modello alle opere del grande artista. Ricca di tutte quelle perfezioni di forma che sembravano un privilegio delle figlie della Ionia (era nata in Mileto); maestra nella danza, nella musica, nella poesia e nell'eloquenza; dotta in filosofia e in politica; sacerdotessa della Dea venerata in tutta la Grecia con un culto che fu rispettato fin dalla stessa mordacità d'Aristofane, più tardi Aspasia lasciò lo studio dello scultore, e fece del suo palazzo sul Pireo il convegno della più eletta società d'Atene, ove solevano trovarsi Pericle che poi la sposò, Anassagora, Socrate colla schiera dei suoi amici, e il fiore degli artisti, dei dotti, e dei ricchi ateniesi, i quali vi conducevano perfino le loro donne per sentirla parlare. « Venere, cantò Ermenesiaco, accendendo Socrate d'Aspasia, si vendicò dell'austerità di lui. Allora il suo spirito severo non s'occupò d'altro all'infuori delle frivole inquietudini dell'amore. Inventava sempre nuove scuse

[1] *Aspasia*, azione tragica in cinque atti (Arena Nazionale).

per ritornare presso Aspasia e il filosofo che aveva cercato la verità nei sofismi più difficili, e nei più tortuosi laberinti della passione umana, non riesciva a distrigare gli ardenti misteri del suo cuore. »

Correvano i tempi nei quali il culto della bellezza formava, per così dire, l'unica religione di quel popolo che era un popolo d' artisti. In tutte le grandi solennità, in tutte le feste, anche civili, la donna giovane e bella appariva come sacerdotessa, anzi come vera incarnazione di Venere, e l'arte perpetuava cotesto splendore di divinità che circondava simile ad aureola la vita d' amore delle cortigiane. Nei bassi rilievi, nei vasi, nelle medaglie dell'antichità, esse ci appariscono alcune come suonatrici di flauti e di tibie, altre come danzatrici, altre intente ad abluzioni di acque lustrali, altre asciugantesi il corpo coi morbidi capelli, altre finalmente col tirso alla mano abbandonate agli entusiasmi delle *Dionisiache!* Un'eco di cotesta vita di sensazioni dolci e voluttuose ci resta tuttora nelle poesie d' Anacreonte. È un riflesso della vita degli Dei. Mentre nell' Olimpo le Grazie assistono ai lavacri della dea di Citera e di Gnido e le danzano attorno con variate cadenze; mentre Ebe versa colle sue mani di rosa il nettare dolcissimo nelle coppe degli Dei; in terra altre Grazie danzano attorno al poeta circondato di incantevoli ministre di piacere. Sui treppiedi d'oro bruciano incensi e profumi orientali, e intanto che schiave dalle lunghe trecce e dagli occhi scintillanti colmano le tazze di vini prelibati, le festose voci delle figlie della Ionia intonano l' inno di Afrodite, o pure le lodi del giovane Iacco. Tutto ciò presso i Greci non era corruttela, ma re-

ligione. Il nodo greco fu casto perchè bello, altri lo ha già detto. E se così non fosse stato, non si sarebbero vedute Mitilene ed Efeso decretare statue e medaglie alle due Saffo: nè Delfo accettare nel suo tempio la statua di Frine, modellata da Prassitele, fusa in bronzo dorato; nè gli abitanti di Tespi collocarne un' altra della medesima Frine accanto a quella di Venere nel tempio d' Amore; nè la siciliana Lais ottenere da Corinto medaglia, tomba a spese della città, e finalmente culto ed altari. Le cortigiane infatti erano presso i Greci le vere ispiratrici di ogni arte e d' ogni studio severo; e la coltura d' esse stava all' altezza di quegli ingegni che nutricavano col loro entusiasmo. Senza Frine, Prassitele non avrebbe scolpito quella Venere di Gnido formata d' avorio e d' oro, per veder la quale si partivano le genti dalle terre più lontane; nè Apelle avrebbe dipinto la sua Venere *Anadyòmena* (uscente dall'onde) senza aver veduto la medesima Frine bagnarsi alla vista del popolo sulla riva del mare nell'occasione delle feste d'Eleusi. Già Saffo e Corinna erano state due cortigiane che avevano illustrato la poesia, l'una amante d'Anacreonte, l'altra rivale di Pindaro. Più tardi vediamo Frine offrirsi a ricostruire Tebe a sue spese purchè si fosse scritto su d'una porta della città: *Alessandro distrusse Tebe dopo una vittoria*, *Frine la ricostruì per amore dell'arte e della patria.* Vediamo Laìs venir dichiarata benefattrice di Corinto: e Taide vendicare Atene dell'incendio appiccatovi dai Persiani, facendo metter fuoco a Persepoli dalla stessa mano d'Alessandro. La cortigiana antica insomma era quasi sacerdotessa e dea nel medesimo punto, ed anticipava per mezzo della grazia, della

bellezza e d'una coltura di spirito straordinaria quell'influenza, che parecchi secoli appresso, il cristianesimo restituiva alla donna.

L'opera d'Aspasia durante la tacita dittatura che Pericle esercitò sul popolo ateniese fu immensa. Essa fu la consigliera, quasi la maestra del gran cittadino, ed è forse ai suggerimenti di lei che l'arte deve i monumenti più grandiosi dell'ingegno umano. La casa di Pericle, dopo che Aspasia vi entrò, divenne il focolare della greca civiltà. Intorno a lei, sotto l'ombra dei portici grandiosi, raccoglievansi artisti e filosofi per discorrere dei loro studi, ed essa mescolava volentieri la sua voce nelle dispute più elevate, portando il raggio della grazia anche fra i severi problemi della teologia. Giacchè in mezzo a quella società, a prima vista abbandonata alle voluttuose delizie, fermentava un rivolgimento straordinario che doveva compirsi quattro secoli più tardi. Ed era appunto allora che Anassagora e Socrate nella scienza, Euripide ed Aristofane nella poesia scrollavano il vecchio edificio del paganesimo, sia mettendo in derisione le divinità, sia proclamando l'Intelligenza una ed infinita, separata da ogni altra sostanza, la quale aveva ordinato e disposto ogni cosa esistita, ogni cosa esistente, ogni cosa che dovrà esistere, e ne aveva stabilito con anticipazione i modi e la durata.

Accusata d'empietà dal poeta Ermippo (al pari di Anassagora che aveva ricevuto per condanna l'esilio, e di Fidia ch'era morto in prigione, forse avvelenato dai suoi nemici), Aspasia si presentò ai suoi giudici fiduciosa nel prestigio della sua eloquenza, e perorò da sè la propria causa; ma Eschine citato da Plutarco (*Vita di Pericle*) narra che

il prestigio della sua parola non l'avrebbe salvata, se Pericle non avesse pregato i giudici in favor di essa dirottamente piangendo.

Dopo la morte del suo sposo, Aspasia conservò per qualche tempo la sua potenza e il suo splendore: ma allorchè gli anni cominciarono a distruggere in lei la bellezza, il maggior pregio, anzi l'unico dei suoi pregi che l'aveva quasi fatta adorare dal popolo, essa a poco a poco decadde. In quel cielo di grazie e di amori spuntarono nuove stelle, Frine, Lais e Taide, e presero il posto della sua bellezza se non della sua potenza; talchè noi cerchiamo invano presso Plutarco, che ci ha lasciato tutto quello che sappiamo di lei, l'anno della sua morte avvenuta durante la guerra del Peloponneso.

Da queste notizie, che abbiamo creduto non inutile richiamare alla memoria del lettore, può venir facilmente misurata la scabrosità del soggetto che il signor Pollani ha voluto mettere sul teatro. Noi siamo ben distanti dal secolo di Pericle perchè esso possa venirci dipinto con quella fedeltà di colorito che l'arte moderna richiede, e nello stesso tempo, con quella casta parchezza che le mutate condizioni della civiltà impongono agli scrittori. Sicchè, se non c'inganniamo, l'egregio autore, meditando il suo lavoro, dovè trovarsi in un bivio assai doloroso per l'ingegno d'un artista: o abbandonare il tema che lusingava la sua fantasia, o trattarlo in modo che ne rimanesse svisato. Certamente appigliandosi a quest'ultimo partito, egli non si deliberava ad una aperta falsificazione. Forse pensò che vi erano mille modi di vincer le difficoltà che l'argomento presentava e non osservò che tutto

il suo tema riducevasi appunto in esse, e che lo sfuggirle era come distruggerlo o, per lo meno, sformarlo. Con questo non intendiamo condannare l'uso larghissimo ch'egli ha fatto dell'oraziano:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audiendi semper fuit aequa potestas;

cioè i molti spostamenti di date, e le diverse falsificazioni della storia, cose che in un lavoro drammatico diventan spesso inevitabili. Anzi crediamo che tutti, al pari di noi, gli avrebbero perdonato volentieri l'aver ringiovanito Fidia, e mostrata Aspasia più matura d'anni del sommo scultore; l'aver fatto Pericle un semplice amico d'essa e affrettata di parecchi lustri l'accusa d'empietà mossa da Ermippo contro la dotta cortigiana; se tutto ciò fosse stato infine rivolto a metterci sotto gli occhi una pittura possibilmente fedele della società ateniese di quel tempo, e dello splendore voluttuoso di quella corte di amore pagana che fu il palazzo della figlia di Assioco.

Invece l'*Aspasia* dello scrittore genovese non presenta nulla o quasi nulla che possa dirsi veramente greco. Essa ha una figlia, Argia, già data alla luce in Mileto nella prima giovinezza, alla quale però ha celato la sua origine (nè ricordiamo perchè) facendole credere che fosse una orfanella da lei allevata per carità. Fidia colpito dalla bellezza della giovinetta ne è l'amante riamato. Intanto contro Aspasia e contro lei congiurano insieme Ermippo e il vecchio sacerdote Eumolpo. Mentre il primo accusa Aspasia di empietà verso il culto antico degli Dei, Eumolpo, vinto da furibonda libidine, comperata Glauca la nutrice

di Argia, rapisce la giovinetta, fatta smarrire per traditrice astuzia nel bosco sacro, e la rinchiude nei segreti sotterranei del tempio, sperando colle lusinghe e colle minacce d'indurla alle sue voglie. Aspasia giunge in tempo per liberarla, ma nel medesimo punto si presenta Ermippo che reca la nuova del giudizio a cui questa è citata. La giovinetta viene affidata alla custodia delle sacerdotesse. Ma quando dopo la favorevole sentenza, Aspasia accompagnata da Fidia torna per ripigliarsi la diletta sua figlia, Argia cade moribonda tra le loro braccia, avvelenata dal sacerdote in una libazione agli Dei.

È questa l'azione che reca in fronte un nome così celebre nella storia di Atene e della civiltà!

Noi siamo pienamente convinti che il presente soggetto porga allo scrittore ben altri mezzi drammatici che i casi comuni di cui il signor Pollani ha voluto servirsi. Aspasia, Pericle, Anassagora, Socrate, Ermippo, Menone l'accusatore di Fidia, Glicone, Diotine e gli altri nemici di Pericle, che Plutarco non nomina, rappresentavano una lotta di principii morali e civili del più alto interesse. I primi cinque nomi significavano allora la parte del progresso e della civiltà e gli altri la parte conservatrice e sacerdotale che le faceva una bassa guerra di diffamazione e di calunnie in cui lo zelo religioso mascherava la rabbia politica, come sempre succede. Per fermo questa lotta ci pare grandiosa e degna del dramma e della tragedia più assai che il comune intrigo accennato di sopra. Per chi non ignora poi il carattere di sacerdotessa di Venere che Aspasia rivestiva, l'episodio della figlia (che occupa tre quarti del lavoro in esame) comparisce fin lontano dalla verisimiglianza.

Avesse almeno l'autore disegnato con qualche esattezza i caratteri dei personaggi! Avesse almeno sviluppato meglio le cagioni che dànno origine a tutti i fatti del dramma! Eumolpo ed Ermippo, macchinatori ed esecutori della catastrofe, rimangono per lo spettatore poco meno che nell'ombra. Però affrettiamoci a dire, che messo da parte questo quasi voluto sviamento della fantasia del signor Pollani, in parecchi punti egli mostra di possedere una attitudine non comune pel teatro; a cui forse son venuti meno questa volta e uno studio più profondo del suo tema, e una pratica più raffinata dell'ordire la favola, del disporre e tessere le scene, e infine una più severa accuratezza di stile che nel presente lavoro si risente troppo della fretta del comporre. Le ultime scene dell' atto secondo sarebbero belle, se quella madre che prova tanta ansia per la sorte della figliuola non fosse Aspasia. Qua e là altre potremmo rammentarne piene di vigoria, e citare anche qualche brano lodevole per verità ed effusione d'affetto ove fin lo stile diventa migliore; ma non abbiamo sott'occhi il manoscritto.

Della rappresentazione non diciamo nulla, perchè non poteva essere più trascurata e meschina.

Il nome d'Aspasia ci rammenta un aneddoto.

Noi conosciamo un entusiastico amatore della Grecia antica, un moderno adoratore degli Dei del paganesimo che fa ogn'anno i suoi sacrifici a Cerere, ad Afrodite, a Dionisio colla stessa devozione con cui li praticavano gli Ateniesi di ventidue secoli fa. Egli conosce, come pochi, tutta la letteratura di quella nazione fortunata che fin oggi non ha avuto nè forse avrà mai l'uguale nella sto-

ria dell'arte; ma nasconde il suo sapere come un segreto che gli è caro. Noi abbiamo potuto, per singolar favore, penetrare nel piccolo santuario del suo studio, ove tutto spirava l'eleganza della vita greca. Oggetti di rara bellezza erano disposti intorno con ordine squisito. Esaminando ogni cosa con curiosità mista di stupore i nostri sguardi furono fermati da una piccola statuetta di terra cotta, un lavoro perfetto.

— È Aspasia! disse il neogreco, la divina Aspasia! e rimase a contemplarla colla voluttà dell'amante e dell'erudito. Vuoi tu diventar pagano? riprese dopo: La religione d'Aspasia è la religione dell'amore! non dell'amore volgare e corruttore come l'amore moderno, ma di quello che nobilita lo spirito e lo fa artista e creatore. Vuoi tu diventar pagano? T'inizierò.

Io che conoscevo la febbre classica di che quel mio amico è ammalato, sorrisi e continuai ad ammirare gli altri oggetti.

Confesso però che uscendo di là amavo la Grecia cento volte più di prima.

GAETANO BACCHINI [1].

Vi è un tale che ha già condotto a termine un curioso lavoro poetico che si vedrà pubblicato fra poco in elegante edizione. Fra i vari temi di letteratura e di estetica che vi sono trattati in modo nuovo e bizzarro havvi quello del teatro italiano in generale, e in particolare della nostra tragedia. Potendo fare a fidanza, noi amiamo staccarne un brano e presentarlo al lettore.

. . . .

ALFIERI. Ebben, della mia figlia
Prediletta che n'è?
POETA. Della tragedia?
Io credo che sia morta e seppellita
Da qualche tempo, o almen ch'essa sen viva
Così appartata e lontana dal mondo
Che nessun ne ragiona.
ALFIERI. Ahimè! la sacra
Antiveggenza che mi fe' poeta
Ingannarmi potè? Quella redenta
Italia ch'io sognai, nata dall'arte,
L'arte disdice? O non è surta ancora
Una forte genìa degna del verso

[1] *Giordano Orsini*, tragedia in cinque atti (Teatro Niccolini).

Che audacemente d'invocarla ardiva?
Dunque non han più voce *Oreste* e *Mirra*
E *Virginia* e i due *Bruti?* E tace il cupo
Sdegno del mio *Saulle?* E le tiranne
Dell'ispano *Filippo* arti fatali
Non stampano il pallor sopra la fronte
Coronata dei re?

POETA. Mutato è il mondo.
Il sopravvento ha la commedia.

ALFIERI. E anch'io
Commedie scrissi.....

POETA (*interrompendolo*). Spero ben che il cielo
Perdonate gliel'abbia, o signor conte!

ALFIERI. Ma la mia mente, ma il mio cor trasfusi
Nel tragico lavoro, e lusingai
La cadente età mia colla speranza
Che il sofocleo pugnal, rapito all'urna
Del genio ateniese, arditamente
Riposto avessi dell'Italia in mano.

POETA. I nepoti frattanto (ingrati presto!)
Hanno aperto gli orecchi a certe nuove
Teoriche che son precisamente
L'opposto delle sue. Maggior sviluppo
Richiedono costoro nell'azione
Della favola tragica. Più fatti,
E meno ciarle!.... E voglion soprattutto
Che sulla scena sian greci, latini,
Barbari, ed altri personaggi un specchio
Fedel dei tempi, dei luoghi, degli usi,
Delle credenze dentro cui, siccome
In propria atmosfera, ebber la vita.
Alla legge dei tempi e dei costumi
Si conformino ognor la passione

E il carattere umano. Corrisponda.
Eco verace, la parola, e scorra
Pronto lo stile per diversi toni,
Nè vada intorno gravemente armato
Di retorici trampoli!.... Pretese
Esorbitanti!.... Il tragico Messìa
È di là dà venir! E il tisicuccio
Vostro scolare invan stride e si affanna
Di provar ch'hanno torto. . . . .
. . . .

Qui l'Alfieri lo interrompe per difendere il principio estetico delle sue tragedie. Ma il poeta gli risponde coll'esame di parecchie scene di esse, e gli dimostra quanto sarebbero state più efficaci e più vere se trattate colla larghezza e colla varietà dei nuovi principii. L'Alfieri allora si persuade della perfetta ragionevolezza di questi, dice che se potesse rivivere non sarebbe così stolto da ostinarsi a comporre colla sua *maniera*, e fa voti perchè sorga presto in Italia il poeta che possa richiamare il gusto sviato del pubblico verso quest' altissimo genere di creazione. L'ipotesi del nostro amico è un poco ardita ma giusta. Vittorio Alfieri è stato il solo che abbia finora posseduto fra noi le più grandi qualità di scrittor tragico; e se la grettezza dei suoi studi, se gli strani ed illogici limiti che volle arbitrariamente imporre a se medesimo non gli avessero impedito di svolgere tutta la potenza del suo fortissimo ingegno, noi forse ammireremmo a quest'ora il poeta che cerchiamo invano da tanti secoli. Giacchè in tutte le sue tragedie, fra le lungaggini e le noiose declamazioni del dialogo, fra i lentori e gli strascicamenti del-

l'azione si trovano sempre una o due scene improntate d'uno stampo veramente tragico. Allora l'energia della situazione vien resa da lui con uguale energia e con efficace rapidità di stile, la passione o l'affetto traboccano abbondanti, si comunicano al lettore od all'ascoltatore, e loro rivelano ciò che egli avrebbe potuto fare se un'educazione letteraria estremamente pedantesca non lo avesse sviato. Ma tenuto conto dei tempi in cui visse e della sua natura così secca e focosa, noi riusciamo a spiegarci questo curioso fenomeno d'un'intelligenza che non tollerò nell'arte l'estesa libertà che avrebbe voluto nella vita civile e che diede a tutti i caratteri delle sue tragedie una larga parte della spiccata individualità che forse è il loro più gran pregio e nel medesimo punto il loro maggior difetto. Ciò che non giungiamo a comprendere intanto è l'ostinatezza di taluni nostri contemporanei che mostrano voler seguitare la tradizione alfieriana come se, massime in quest'ultimi trent'anni, non si fosse nulla discusso e nulla deciso nel campo della drammatica tanto in Italia quanto fuori d'Italia; come se dopo lo svolgimento straordinario dato allo studio delle letterature straniere, dopo il progresso meraviglioso delle ricerche storiche, dopo insomma un quasi completo rinnovellamento dell'arte in Europa, fosse possibile puntellare soltanto il vecchio edifizio della nostra tragedia, poichè gli autori non vogliono omai rassegnarsi a vederlo andare in rovina.

Il dottor Bacchini ha tenuto conto di tutte queste straordinarie e giuste esigenze che rendono l'arte moderna, sia per la parte dello stile, sia per la parte del concetto cento volte assai più difficile dell'arte antica? Osiamo credere

di no. L'azione del suo *Giordano Orsini* non solo è miserissima, ma in molti punti inverosimile. Nelle prime scene Isabella riceve i conforti della sua confidente, e poi i rimproveri di Troilo che le rinfaccia la sua incostanza e le rende un dono d'amore ricevuto da lei. Isabella, pentita delle colpe commesse, mentre spera di poter cominciare col ritorno del marito una vita di raccolta espiazione, sente nel medesimo tempo in fondo al proprio cuore un turbamento prodotto da certe misteriose parole di suo fratello Francesco, e quasi un presagio del suo infelice destino. Un messo intanto annunzia il prospero arrivo del suo sposo, e poco dopo Giordano stesso entra nella sala e si precipita fra le braccia di Troilo. Alla moglie, che è lì pallida e spaurita, egli dice che quasi non la stima più sua, avendo essa sempre ricusato con varî pretesti di raggiungerlo in Roma. Isabella tremante balbetta una scusa, e il marito, che si sente subitamente tocco il cuore, l'abbraccia e la festeggia. Passati pochi istanti, rimasto solo, Giordano dubita della sincerità di quella scusa, risolve di prendere informazioni della condotta che Isabella ha tenuto nella sua assenza, e si propone di rivolgersi a Troilo siccome a stretto e fidato parente. Nell'atto secondo Troilo, interrogato da Giordano, tesse in onore d'Isabella un poetico elogio che dissipa le tetre nuvole raccolte sulla fronte del sospettoso marito; ma il sereno dura poco. Piero dei Medici con frasi smozzicate, con parole ironiche smentisce le favorevoli asserzioni di Troilo. Questi se n'adonta, e già verrebbero alle mani se Giordano non si frapponesse tra loro dicendo che ugualmente l'offende e l'accusatore e il difensore

di sua moglie. Troilo che vede addensarsi un nero temporale delibera di mutar aria, e vorrebbe indurre Isabella ad avvelenare il marito e a seguirlo lontano da Firenze. Isabella però ricusa, e allora egli si prepara a partir solo. Giordano intanto, dopo le parole di Piero, ha tutto l' inferno nel cuore. Fatto richiamare il cognato, apprende da lui (dopo un'interminabile narrazione), il delitto e la morte della povera Eleonora di Toledo, la parte avuta da Isabella nel favorire il colpevole amore della spagnola, e capisce che anche sua moglie deve essersi abbandonata a qualche illecita tresca. Piero lo consiglia a dissimulare. Giordano insiste per sapere il nome del complice; quando ecco Troilo sulla soglia della stanza. Giordano li rappacifica e li lascia insieme. Piero va tosto via, dicendo:

Una volpe è costui:
Vedrem se astuta da evitare il laccio!

e Troilo si riconferma nella risoluzione di prendere la via di Roma. Nell'atto quarto Giordano apprende che l'amante di sua moglie è il suo stesso cugino Troilo Orsini. Cieco di furore già correrebbe ad ammazzarlo, se Piero non gli facesse capire che prima d'arrivare a questo punto conveniva certificarsi del delitto coi propri occhi. Troilo giunge poco dopo da una parte, Isabella giunge dall'altra, e gl' incauti amanti intavolano lì un discorso che richiedeva la più estrema segretezza. Troilo le dimostra l'imminenza del pericolo; torna a proporle la fuga, e questa volta Isabella acconsente. Sulla mezzanotte saranno pronti; andranno a vivere ignorati nel più ignorato angolo della terra. Un rumore proveniente dalla stanza vicina, che in-

terrompe il loro colloquio, fa capire che il marito era nascosto colà. Isabella torna frettolosa alle sue stanze; Troilo nel punto d'andar via è fermato da Giordano, il quale, padroneggiando a stento la sua rabbia, gli dice che lo attende a mezzanotte nella sua stanza ove ha importanti comunicazioni da fargli. Troilo promette di venire e si licenzia. Allora Giordano esclama:

Esci dal petto mio ira tremenda
Troppo a lungo compressa; e al mondo intero,
Giordan, chi sei palesa. E chi son io?
Dei mortali il più vil. La mia grandezza
Fu ludibrio all'infamia, e in lei non splende
Più il raggio dell'onor. Misero! il serto
Della gloria deponi. Cupo abisso
T'apre la terra, e l'obbrobriosa fronte
Vi nascondi in eterno. A me sol resta
Quella pietà che l'uom più vile abborre.
Oh, d'inferno e del ciel potenze tutte
Ministre voi di mia vendetta invoco!
Il mio spirto invadete? Ampio lavacro
Di sangue in questo giorno a me richiede
Il disonor delle pollute nozze.
E tu, lucente astro del giorno, il corso
Rapido affretta e in grembo all'oceàno
Spegni i tuoi raggi! Non tornare in cielo;
Orrida scena rischiarar dovresti!
A morte entrambi!.... un ferro!....

Piero esce dalla stanza di Giordano e gli dice:

Io te l'appresto!

Nell'atto quinto l'azione succede nell'appartamento d'I-

sabella. Essa sembra aver obliato la promessa fatta a Troilo, e dopo aver comunicato i suoi timori alla sua amica Lucrezia entra nell'oratorio privato per impetrare la misericordia dal cielo. Viene Giordano spirante vendetta: la sua esaltazione è tale che confina col delirio. Isabella ritorna. Il marito finge di averle perdonato, le dice financo che gli sembra più bella nella colpa, e così la induce a palesargli il suo fallo. Appena la misera donna pronunzia le fatali parole, ch'egli la trascina nella stanza nuziale e lì la scanna. In quel punto Troilo si presenta. Giordano gli dice che ha scoperto ogni cosa, gli mostra il cadavere ancora caldo della moglie e dopo aver trafitto anche lui, grida:

> Il delitto è giustizia, o coppia infame:
> Con questo ferro ho l'adulterio estinto.
> Faccia di me le sue vendette Iddio!

Tacendo le molte inverosimiglianze dell'azione, come questa venuta di Troilo a mezzanotte dopo i gravi sospetti da lui concepiti, ciò che forma il più gran difetto della presente tragedia è l'assoluta mancanza di verità storica e di colorito locale. Il Bacchini ci ha dato i nomi dei personaggi non i personaggi quali le memorie di quel tempo li fanno conoscere. Che è divenuta infatti la gentile Isabella, colta, galante, affettuosa, leggiera come appare dalle sue lettere e dai ricordi contemporanei? Un'adultera volgarissima. E il cavalleresco Troilo Orsini? Un carattere più volgare di quello della sedotta cognata. E Piero dei Medici? Un triviale assassino. E Paolo Giordano Orsini finalmente, il protagonista della tragedia? Da prodigo, sventato, feroce o dissimulatore ch'egli era, da scandaloso amante di Vitto-

ria Acoromboni, la moglie di Francesco Peretti, nipote di Papa Sisto, eccolo uno dei soliti mariti gelosi che lavano col sangue l'onta fatta dalla consorte al proprio nome. Invano si cerca in tutta la tragedia un'ombra di quella società mezzo pagana d'allora, che coll'eleganza si faceva perdonare il libertinaggio, e mesceva alle seduzioni dell'amore e dell'arte i tossici famosi che infamarono lungo tempo il nome italiano. L'autore non ebbe la menoma idea di disegnarci un tristissimo episodio di quel secolo corrotto. Esagerando le idee alfieriane, egli tentò di ordire il suo lavoro con un vivo conflitto di passioni; ma non riuscì nemmeno in questo. I caratteri della sua tragedia non formano contrasto fra loro, e quello di Giordano, che è il principale, spesse volte è incoerente. Però noi forse abbiamo torto giudicando con tanta severità questa nuova tragedia, e forse dovremmo mostrarci più riconoscenti verso un uomo che nell'arido esercizio della sua professione legale sa trovar tempo per coltivare le lettere e la poesia. Ma gli applausi del pubblico e il silenzio della critica potrebbero dall'altro canto incoraggiare gli inesperti a tentare la falsa via ch'egli ha scelto. Non ci parve quindi opportuno lasciarsi sfuggire l'occasione di ripetere che: *ars longa; vita brevis*, e che l'arte drammatica specialmente non è cosa a cui si possa applicare chiunque, senza lunghi e pazienti tentativi, senza studi indefessi, e soprattutto senza quella scintilla poetica che la natura cela soltanto nel cuore di pochi.

Il verso del Bacchini è lavorato con accuratezza e scorre con facilità talora elegante. Però il pubblico ha avuto il torto di applaudire a preferenza certi passaggi che sono

falsissimi, come l'apostrofe al sole da noi citata, d'un lirismo eccessivamente gonfio e sconveniente. E al pubblico raccomandiamo le seguenti parole che Alessandro Manzoni scriveva nella famosa lettera al signor Chauvet: *Il gusto sempre crescente degli studi storici recherà alla perfine una modificazione anche alle idee dello spettatore, e renderà rari e difficili quei successi del teatro che sono fondati schiettamente sull'ignoranza della platea!* Sembra che i tempi profetizzati dal sommo scrittore non siano ancora arrivati!

30 Maggio 1867.

FILIPPO BARATTANI [1].

Nulla vi ha di più strano e bizzarro di quell'anomalia letteraria per cui la prosa e la poesia hanno fra noi due linguaggi quasi affatto diversi, i quali si schivano a vicenda con visibile orrore. È natura questa, e quindi ricchezza, che le altre nazioni dovrebbero invidiarci? O pure cattivo gusto prodotto dal pedantismo delle nostre tradizioni letterarie?

Un giorno entrati nello studio di un amico, preso dal tavolino un volume delle tragedie del Niccolini e apertolo a caso, vedemmo con piacere che era pieno di postille. Ecco la prima che ci capitò sotto gli occhi:

LUDOVICO SFORZA. *Atto I, Scena I.*

ISABELLA

Tacitamente l'agil piè movete
E lievi l'orme sulla terra imprima,
Chè l'egre membra al signor mio ristora
Nelle stanze vicine un dolce sonno.

Postilla. Probabilmente: *Camminate in punta di piedi: il mio povero marito riposa di là.* Quel giorno sorridem-

[1] *Stella* (Mauro il Calabrese), dramma in cinque atti e in versi (Arena Goldoni).

mo appena, stimando tal genere di traduzione un'irriverenza. Oggi diciamo che il nostro amico non aveva poi tanto torto; e i quattro elegantissimi e fortissimi versi dello scrittor fiorentino ci sembrano una assai ridicola parata retorica sotto la quale ciò che vi era di vita e di movimento nell'idea, insomma ciò che appare drammaticamente vero nella postilla buttata giù senza pretensione, rimane soffocato ed ucciso, o per lo meno snaturato. Ed ieri appunto (tanto vale la forza dell'educazione!) dalla bocca d'un giovane poeta che non è pedante, che ha ingegno bellissimo e maestria di stile, ieri appunto udimmo questa frase curiosa: *Io amo che la poesia si mostri aristocratica*; lo che vuol dire: io amo cotesto linguaggio a parte, convenzionale, sostenuto dai trampoli che tu vorresti abolito. Infatti il giovane poeta che in un lavoro recente ha dato saggio di non poco valore, non ha saputo o voluto esimersi dallo scrivere questi versi che potevano meglio venir sostituiti da poche, semplici ed efficaci parole:

E già composta nel suo croceo peplo
L'alba s'avanza, ed all'usata pompa
Riede fugando ogni minor pianeta
Il magnifico sole e il glorïoso
Riverbero di Dio. Nell'ora, quando
Più vivido corrusca, ed all'altezza
Meridiana ascende.....

Perchè? Perchè la *poesia aristocratica* non doveva parlare altrimenti. E questa *aristocrazia* (dove non c'è nulla di politico) non si restringe soltanto nella parola, nella frase, nel tornio del periodo, nella scelta meticolosa e

nella studiata collocazione dei vocaboli: ma trapassa al modo di concepire il soggetto, di ordinarne le parti, di disegnarle, di modellarle, e comunica all'opera d'arte un non so quale andamento faticoso ed incerto, appunto perchè la porta a vivere entro un'atmosfera che non è rallegrata dalla pura luce della vita.

— Ma in che modo combina tutto questo col dramma del Barattani?

— Combina benissimo, perchè l'egregio scrittore anconitano si affatica da parecchi anni a sciogliere cotesto difficile problema dello stile drammatico, sebbene, ci sembra, con poca fortuna finora.

Noi abbiamo sotto gli occhi i suoi *Legati di Clemente VII e gli Anconitani del* 1533, e la *Stella* che è stata rappresentata la settimana scorsa all'Arena Goldoni, il primo un dramma di soggetto storico, il secondo di pura invenzione a cui l'autore ha voluto assegnare per epoca il 1799, e per luogo il regno di Napoli coi suoi caratteri appassionati e feroci. Tanto nell'uno quanto nell'altro, il verso vorrebbe spastoiarsi da quella rigida prosopopea che abbiamo stimmatizzato di sopra; ma non fa che mostrare di più la poca sufficienza delle pròprie forze. Eccone qui un esempio, e non scegliamo ad arte. Sono i primi versi del dramma. Daniele, Stella, Annella, due Montanari ed un fanciullo trovansi in sul finire del pasto intorno ad una tavola apparecchiata di rozze stoviglie.

DANIELE

(Si alza per primo, accostandosi alla finestra)

Soffia Borea ghiacciato in mezzo ai rami
Del nero abete, e via corron per l'aria
Sinistri nugoloni.

1° MONTANARO

Aspro s'annunzia
In quest'anno l'autunno: in sulla cima
Della montagna da tre dì caduta
È la neve *(Si levano tutti. Stella accende una lucerna).*

DANIELE

Domani appena aggiorni,
Se piova o peggio nol contrasti, al taglio
Della selva ne andremo. Indugiar l'opra
Più non giova, o figliuoli.

STELLA

Malinconica
È una sera di festa, allorchè il cielo
Si dispone a bufera. Non uscite
Così presto, o comare: qui soletta
Oziosa starmi la tristezza addoppia
Che mi sento nel core.

DANIELE *(con tuono di scherzo)*

Eh! via, fanciulla;
Una danza vorresti? Ebben, qua tutte
Le cornamuse dei pastori, e l'arpe
Dei nomadi monelli! Intorno, intorno,
Pei casolari, fin giù nel villaggio
Facciasi un bando, che il vecchio abituro
Di Danïele a sontuosa veglia
Apre la castellana....

Forse c'inganniamo, ma ci sembra che i pastori introdotti a parlare avrebbero formolato diversamente il loro concetto; ci sembra che lo stile difetti d'una certa lim-

pidità, di una certa spigliatezza semplice e alla mano, e quindi più poetica, le quali mancano egualmente nella pittura dei caratteri, e nell'orditura dell'azione.

L'azione ha un piccolo antefatto. Il vecchio Daniele nella sua gioventù amò una ragazza la quale, sia perchè lusingata da cattivi consigli, sia perchè spinta dalla propria bizzarra natura, un bel giorno abbandonò il villaggio ed andò a Napoli in cerca di miglior sorte. Là, entrata in una casa di signori, in mezzo al lusso trovò la seduzione, e dopo la seduzione l'abominio e la miseria. Ritornata quasi morente al villaggio, fidando nella generosità di colui che ella aveva così vilmente tradito, picchiò all'uscio di Daniele invocando la carità, se non per lei, almeno per l'innocente frutto della sua colpa che portava al collo. La mattina seguente la giovane donna era morta, e Daniele faceva allevare come proprio il figlio della sventurata. Mauro crebbe quindi insieme a Stella, vera figlia di Daniele; ed ora l'ama e n'è quasi riamato: diciamo quasi, perchè il carattere tristo e fosco di quel fratello adottivo, e la rozza sua sembianza le ispirano in certi momenti repugnanza e terrore. La tristezza di Mauro proviene dal sapere il mistero della sua nascita, e dal conoscere di non posseder tanta bellezza da farsi perdonare in qualche modo una colpa non sua. Il suo amore, rincrudito da cotesta solitudine che lo circonda, è terribile e feroce. Intanto una notte, passando per quelle vie piene di precipizii, il giovane conte Leopoldo di Reinfeld precipita in un burrone. Mauro corre a salvarlo, e poco dopo lo reca alla capanna ferito in più parti del corpo. Stella e Daniele prodigano al malcapitato tutte le

cure possibili, sicchè dopo qualche mese la salute gli torna. Ma durante questo mese Stella si è innamorata perdutamente del nobile ammalato, e Leopoldo prova o finge di provare uguale affetto per lei. Mauro a cui la gelosia ha aperto gli occhi scopre subito il mistero e li sorveglia. Ma non tanto che il conte di Reinfeld non abbia agio di fuggire con la sua conquista, e condurla seco a Napoli ove la dà in guardia ad una vecchia che sapeva bene il mestiere.

Passati alquanti mesi, Leopoldo è già sazio della bella contadina e pensa di sposare la duchessa di Trani. Ma nel mezzo d'una festa data da lui ecco Daniele che s'introduce per forza nelle sale e trovatolo lo insulta e svillaneggia. Questi sa appena scusarsi e promette di riparare lo scorno e di fargli vedere la figlia. Stella intanto era stata messa ad abitare in una povera casa d' un quartiere remoto sempre custodita dalla solita Marta. Una sera ode un picchio all'uscio: Stella crede sia il conte, apre ed indietreggia spaurita vedendo Mauro, che comincia a rimproverarla e minaccia d'uccidere il seduttore. Nel punto più caloroso del dialogo il conte arriva. Al suono della sua voce Mauro perde ogni lume di ragione, pianta il pugnale nel petto di Stella, e poco dopo, imprecando, si uccide accanto a lei.

Dicemmo come manchi all' azione ed ai caratteri una certa limpidità e spigliatezza semplici ed alla mano, e come cotesto difetto di creazione corrisponda ad un uguale difetto di stile. Per sincerarsi della verità di questo nostro parere basta dar un'occhiata al carattere di Stella che è la protagonista del dramma. Esso è più accennato che svolto

come dovrebbe, giacchè tutta l'azione del dramma si aggira intorno a lei. Dopo una scena dell'atto terzo in cui la sua passione pel Reinfeld ci arriva quasi all'improvviso ed è seguita subito dalla fuga, noi non la vediamo che un breve momento nell'atto quarto (mai più al cospetto del suo seduttore), e finalmente nella scena decisiva del quinto, quando Mauro l'ammazza.

Nel punto che la sua sorte c'interessa, nel punto che noi vorremmo conoscere tutti i misteri del suo cuore, il poeta ce la toglie ad un tratto dagli occhi e non ne sapremo che quel poco che gli piacerà di dircene, sventuratamente troppo poco.

Sbiadito egualmente ed indeciso rimane il personaggio di Reinfeld. È un vile? È un amante annoiato? Nell'atto quarto egli si lascia insultare dal Daniele con poca convenienza. Una delle due: o non era tanto colpevole quanto appariva, (come dà ad intendere al vecchio) ed allora l'altezza del suo carattere doveva rispondere più fieramente; o era colpevole, e l'orgoglio di un nobile doveva sorgere più fiero, vedendosi non solo colto in fallo da un misero pastore delle Calabrie, ma rimproverato duramente in casa propria, nel tempo d'una festa, al cospetto di tanti nobili gentiluomini della corte.

Il personaggio disegnato e colorito con qualche vigore è quello di Mauro.

Il dolore del suo stato, il suo amore per Stella, la sua gelosia, il suo furore all'ultim'atto dànno alla figura di lui una cotale grandezza ed un discreto rilievo, che certamente sarebbero apparsi maggiori se al concetto fosse corrisposto uno stile meno duro e più maneggevole. Nell'atto primo Daniele gli dice:

« . . . . Tua la mia casa, è tua
La mia famiglia. »

Ed egli risponde:

« Famiglia è a me la razza
Dei maledetti! (*facendosi più cupo e concentrato*)
Oh quante volte errando
Sul vertice dei monti, ove non pianta
Surge o virgulto, fra la terra e il cielo,
Lassù dove non giunge un suon d'umana
Bestemmia o voce di compianti, io solo
Nel cospetto di Dio, ragion dei miei
Fati gli chieggo.... ahi! muto è Dio! soltanto,
Quasi un eco di scherno, lungamente
Ulula e geme tra' burroni il vento.
Talor quando al furiar dei nembi appare
Più sublime natura, ed irto il crine,
Sento il guizzar della saetta, un bieco
Desio su per precipiti sentieri
Per frane irte mi spinge: ecco, balzando
Di roccia in roccia fragoroso irrompe
A' miei piedi il torrente. Un passo ancora....
Poi silenzio per sempre e pace....

DANIELE

(*Guardandolo spaventato*) O figlio.

MAURO

Ma una celeste visïon segreta
Al mio pensier si pinge.... e allor m'è cara
Anco la vita, e di ridenti sogni
L'universo s'abbella.... Ahi pazzo! I sogni
Son quei dell'egro.... »

Accordiamo di buon grado al poeta che un pastore calabrese del 1799 abbia potuto pensare a quel modo, ma non siamo disposti ad accordargli lo stile in cui il pastor calabrese ci rivela i suoi pensieri. Lo stile è una continua dissonanza col carattere del personaggio, e gli vieta di mostrarsi più atletico e più terribile come altrimenti avrebbe fatto, perchè in esso il concetto drammatico c'è, non nuovo, ma splendido e capace forse di diventar nuovo per opera di squisita modellatura.

Il Barattani ci sembra che ancora o non vegga con chiarezza il proprio concepimento, o trascuri di sviscerarlo e penetrarlo nell'intime profondità. I suoi saggi drammatici fan nascere una speranza di gran successo nel campo dell'arte? No. Dai *Legati di Clemente VII* a *Stella* vi è un avanzamento nell'orditura; ma lo stile, quando non ha peggiorato, è sempre rimasto stazionario. Un pittore direbbe: Malgrado la buona volontà, sente troppo di accademia. E noi non sappiamo trovar altro modo per esprimer meglio quel che appunto volevamo dirgli.

I. J. CABIANCA [1]. - II. R. CASTELVECCHIO [2].

— Non è un dramma, ma un lavoro letterario; e da questo lato è assai notevole.

— Ma, scusi, che intende ella dire con coteste parole?

— Intendo che è un lavoro scritto assai bene, cioè in buona lingua, in buoni versi, e con pensieri nobili ed elevati; il quale intanto manca di quell'abile disposizione di parti, di quella profonda pittura di passioni e di caratteri che producono l'interesse e l'effetto drammatico. Insomma intendo dire che l'*Ausonia* è ottima a leggersi quanto noiosa a sentirsi.

— Ma, scusi un'altra volta, così ella ammette due sorta di drammi! Uno letterario, che è dramma e non è dramma; un altro *drammatico* (non so come chiamarlo diversamente), il quale anch'esso è dramma e non è dramma preciso come il primo.

— Vuol negarmi ci siano dei lavori teatrali orribilmente scritti, che possono invece dirsi bellissimi come trovata di azione e di caratteri?

— Non lo nego di certo. Ma cotesta frase: *È un lavoro*

[1] *Ausonia*, dramma in cinque atti in versi (Teatro Niccolini).

[2] *Una catena d'oro*, commedia in due atti (Teatro Niccolini).

letterario mi sembra un controsenso. Il dramma, si sa, è un lavoro letterario. Scritto o non scritto bene, è stato sempre e sarà sempre un lavoro letterario. Ora, tutti i lavori letterarî hanno essi un lor modo d'essere, sì o no?

— L'hanno.

— Un modo essenziale, immutabile, che serve loro di caratteristica e ne costituisce l'individualità?

— Sicuramente; è chiarissimo.

— E se il modo d'essere del dramma sta tutto nell'azione, nelle passioni, nei caratteri, cioè nella più vera ed energica espressione di questi, perchè dire *letterario* un lavoro come il presente, che ne è privo affatto? Perchè questa inconcepibile distinzione tra la forma e il concetto, mentre in un'opera d'arte nascono confusi insieme? Si parli di maggiore o di minore bontà di lingua; di maggiori o di minori raffinatezze ed eleganze di stile; di maggiore o di minore maestria nel maneggio del verso, e si dirà delle cose ragionevoli. Ma trovare una difesa piuttosto che una scusa nella bellezza delle cose secondarie quando esse stonano colle principali, è segno che in letteratura siamo molto vicini alla confusione dei linguaggi.

— Per lei dunque bisognerebbe dire: È un cattivo dramma; nè più, nè meno!

— E mettere avanti le sue ragioni, questo s'intende.

— Allora qui non durerebbe fatica. Il nodo drammatico, i caratteri, le passioni non ci sono affatto. L'azione è frastagliata, monca, indecisa; i caratteri accennati a pena o affatto inverosimili, esempio quello della protagonista: le passioni superficiali, declamatorie e fuor di na-

tura.... Ma non vorrà disconoscere che vi si incontrano qua e là dei tratti pieni di slancio ed anche di affetto; non vorrà disconoscere che la verseggiatnra, per quel che corre, è assai accurata ed elegante....

— Siamo di accordo, sebbene questa mi sembri molto disuguale ed un po' strascicante (non cascante, badiamo!)

— Senta: l'autore ha avuto il torto di tenersi troppo strettamente legato alla storia.

— Io dico: ha avuto un torto maggiore, quello di prendere i fatti e di non interpretarli.

— Cioè?

— Di non rivelarci quella parte di essi che la storia, o volontariamente o per sua ignoranza, ci lascia supporre. Guardi un poco l'*Ausonia.*

— Si rammenti che cotesto è il nome dal poeta vicentino voluto dare a *Stefania,* la vedova di Cola di Rienzo, per farne una specie di personificazione del genio italiano.

— Guardiamo dunque *Stefania.* La leggenda è assai più ricca della storia intorno ad essa. La storia ci dice seccamente che si chiamava Teodora, e che con arti femminili, riuscita dopo la morte del marito a guadagnarsi il cuore e la fiducia del giovane Ottone III, fece da questi accordare al figlio Giovanni la prefettura di Roma; niente altro. E a dir vero, la moglie del gran tribuno romano mi par poco poetica a questo modo. La leggenda vien registrata dal cronista milanese Arnulfo. Dopo la presa di Castel Sant'Angelo, Stefania (muta nome) *traditur adulteranda Teutonibus* per ordine imperiale; ma diventata dopo la favorita di Ottone, véndica il consorte e l'onta

sofferta avvelenando il tedesco nel vecchio castello di Paterno presso Civita Castellana.

— Spero non vorrà negare al poeta la facoltà di potersi giovare anche delle false tradizioni!

— No davvero, ma ripeto, purchè me le interpreti. Se leggo Arnulfo (dato che presti fede alla leggenda) io mi imagino alla meglio il vero motivo per cui Stefania non può avvelenare Ottone e se stessa nei primi giorni del suo favore. La suppongo di poco coraggio; la suppongo innamorata del proprio nemico; la suppongo sorvegliata in modo straordinario, e quindi in continua lotta con l'astuzia delle sue spie ec. ec., giacchè l'accenno del cronista mi lascia liberissimo il campo dellè induzioni, ed io posso trovare la più capace a persuadermi, o non ci bado nemmeno. Ma allorchè incontro Stefania sul palcoscenico è un altro par di maniche. Io sono in diritto di domandarle perchè aspetta che giunga l'atto quinto onde attuare il suo disegno di vendetta. Ecco dove fo consistere l'interpretazione del poeta: nel *perchè* dell'azione! Mi sembra che cotesto perchè nell'*Ausonia* non si veda.

— Non si vede di fatti.

— Ed ecco un altro dramma storico che scende nella quiete del sepolcro, come si dice in poesia!

— Sospetto, dal tono con cui ne parla, che ella non ami il dramma storico. Non è vero?

— Ama i vasi chinesi?

— Oh! tanto! Quando veggo tutti quei mandarini piccini, tutte quelle figurine di donne e di giovinetti, tutta quella profusione di uccelli bizzarri, d'alberi strani, di fiori meravigliosi buttati lì alla rinfusa e con tale gio-

conda vivacità di colori, e con tale ingenua semplicità di disegno che non ricordano in nulla l'arte europea passata e presente, io provo un sentimento così vivo dello spirito chinese, che talvolta mi sembra d'aggirarmi per una delle fantastiche vie di Pekino e d'intendere anche la lingua di Confucio che non è delle più facili.

— Anche quando vede i vasi chinesi imitati in Toscana dal Ginori, o in Francia nella fabbrica imperiale di Sèvres?

— No, da che ebbi il piacere di poterli confrontare con quelli venuti proprio dall'Impero Celeste.

— Ebbene, il dramma storico è un vaso chinese del Ginori, o di Sèvres; lo prenda sul serio chi vuole. Non vi sono altre tragedie greche che le greche, ha detto un critico arguto; il romanzo fatto a musaico deve cedere il posto alle memorie autentiche, le ballate fabbricate alle ballate spontanee; insomma la letteratura storica deve svanire e trasformarsi in critica ed in istoria, cioè in esposizioni e comentarii dei documenti: — e secondo me ha detto bene.

— Ma Shakspeare ha scritto una meravigliosa epopea drammatica colla storia d'Inghilterra.

— Oh, i tempi son mutati! Allora i poeti godevano di una gran libertà che oggi, per molte ragioni, vien loro negata. Allora essi potevano torre ad imprestito dalla storia o dalle cronache dell'antiche abbazie tutti gli avvenimenti della durata d'un regno o della vita d'un sovrano, e coi loro più minuti particolari richiamarli ad una nuova e concitata esistenza. Dovevano forse sgomentarsi del poco spazio del palcoscenico appena adattato ad un

combattimento di galli, dell'infantile insufficienza del macchinismo, o della sudicia miseria delle decorazioni? Quei *grandi creatori d' uomini* (tali furono Shakspeare, i suoi predecessori) sapevan benissimo ciò che potevano imporre all'ardente immaginazione del pubblico, e per quanto da essa esigessero assai, non osaron mai sospettare di chiederle un po' troppo. Infatti non vi era nè modo nè misura in quei loro drammi immensi. Che affollarsi incessante di personaggi d'ogni sorta! Che istantaneo tramutarsi da un luogo all'altro a straordinarie distanze! Che meraviglioso incalzarsi di avvenimenti, ora terribili, ora bizzarri, ora pietosi, ora solenni! Qual mescersi, qual agitarsi di contrarie passioni, di opposti interessi! Consigli della corona, assemblee nazionali, congiure, campi di battaglia, assedii ed espugnazioni di città, conchiusioni di trattati, rotture di alleanze, feste, cacce, amori, morte di grandi personaggi, elevazioni di principi al trono, sommosse, scorrerie militari, tradimenti atroci, atrocissime vendette ec. ec...., tutto passava in una sera sotto gli occhi degli spettatori che ne restavano inebriati!... — Di rado il poeta scusava la sua arditezza, di rado sentiva il bisogno di pregarli che supplissero le poche lacune da lui lasciate per necessità negli avvenimenti della storia; e quando lo faceva, domandava sempre delle prodigalità quasi incredibili: — « Supponete che nel cerchio di queste scene stiano ora rinchiuse, l'una rimpetto all'altra, due grandi monarchie colle fronti levate in alto e piene di minaccia, e le separi soltanto una striscia di mare. Colmate colla vostra fantasia il vuoto che la nostra pochezza non ha saputo riempire, e d'un uomo, dividendolo in mille parti,

fatene un esercito immaginario; e sentendo parlare di cavalli di battaglia, createveli tosto coll'idea pieni di fierezza e scalpitanti. E figuratevi i re nella loro maestà, e fateli viaggiare da un luogo all'altro vincendo lo spazio; e, vincendo il tempo, fate che i casi di parecchi anni se ne stiano racchiusi nella breve durata d' un' ora. La scena trasvolerà rapida come il pensiero sull'ali della vostra fantasia. Orsù, levate dunque un' armata che spieghi le sue cento bandiere pel cielo sereno, illuminato dal sole nascente. I mozzi si arrampichino lesti per i cordami. Odasi il fischio acuto che impartisce il comando. E quindi, gonfiate da soffi invisibili, si aprano tutte le vele spingendo sull'onde riottose quelle immense moli dai vasti fianchi. Poco dopo, approdi un esercito, tuoni il cannone d'assedio, il suolo sia coperto di rovine e di stragi. Alle crudeli scene della giornata, succedano in altro luogo le misteriose tenebre della notte. I due campi nemici siano sepolti nell' oscurità; s' oda il grido delle scolte, il nitrito dei cavalli, e il sordo rumore dei mille martelli che mettono in assetto le armature dei cavalieri per la battaglia di domani, una gloriosa battaglia! e imaginate il lieto ritorno dei vincitori e l' accoglienza trionfale del popolo che li attende affollato sulla riva e li acclama da lontano! » — Ecco ciò che il poeta di due secoli fa osava domandare al suo pubblico! Ecco ciò che il pubblico d' allora accordava volentierissimo al suo poeta! — Ma a questi lumi di luna l' impresa è più ardua, anzi impossibile, giacchè.....

Il nostro dialogo seguitò ancora un pezzo; poi, come suol succedere, finì per isviarsi in questioni di alta politica!!! —

La *Catena d'oro* del Castelvecchio non parve nemmeno di ferro. Il nodo era una balordaggine: le arguzie eran delle sconcezze. Anche il mestiere può esser, volendo, esercitato con garbo e spesso il medesimo Castelvecchio lo ha dimostrato coi fatti. Questa volta però si è lasciato andare un po' troppo... Ah! *saepe bonus dormitat Homerus!* E Orazio ci perdoni la citazione che non è tanto a proposito!

LEO DI CASTELNUOVO [1].

La regina è Maria Stuarda.

Il poeta ha forse evocato questo fantasma così pieno di bellezza e di delitti per sottometterlo all' inesorabile tribunale dell' arte? O per trarci nuove lagrime sui tristi casi della figlia di Giacomo V? Lo ha forse evocato per presentarci il terribile quadro del regno di Scozia al tempo del duello tra il Cattolicismo e la Riforma? O semplicemente per nascondere sotto nomi così noti una nobile e severa lezione morale?

No; egli non ha avuto nessuna di queste idee che si presentano spontanee al pensiero di ognuno. Sembra invece ch' egli abbia creduto poco cavalleresco per un artista tentare intorno a Maria ciò che la storia ha fatto appena ai dì nostri; sembra che la sua modestia gli abbia vietato di cimentarsi in una lotta temeraria con Schiller; sembra ch' egli abbia stimato inutile pei suoi contemporanei un quadro dei furori religiosi di quei secoli di ferro; e finalmente ch' egli non sia punto partigiano di ciò che suol chiamarsi l'alto fine dell'arte. *Il Guanto della regina*

[1] *Il Guanto della regina*, commedia in quattro atti in versi (Teatro Alfieri).

infatti è una pretta fantasia; e se qualche avvenimento della storia vi fa capolino, vi apparisce snaturato in modo da non esser più riconoscibile. Operando in tale guisa il signor Leo di Castelnuovo ha creato intanto qualcosa di più interessante, di più drammatico di quel che offre la storia? Noi metteremo i suoi personaggi, e i suoi fatti in confronto dei personaggi e dei fatti reali, e la conseguenza di coteste due premesse verrà fuori da sè.

I primi due atti della sua commedia succedono probabilmente al castello di Holy-Rood; (diciamo *probabilmente* perchè nella lista dei personaggi non troviamo indicato il luogo dell'azione). Lord Douglas con Maytland hanno stabilito di uccidere durante la notte Enrico Darnley, il povero marito di Maria Stuarda. Lord Douglas è innamorato della regina e cova ambiziose speranze di regno. Maytland lo seconda per la lusinga che il nuovo re si ricordi di lui appena salito sul trono. Intanto i preparativi di quest'assassinio, che deve esser compito mentre la regina dà una magnifica festa, non son rimasti perfettamente segreti. Una delle damigelle d'onore, due arcieri della guardia, Arturo ed Enrico, ne hanno trapelato qualcosa, e sorvegliano tutti i menomi movimenti del Lord. Arturo, che ama in segreto Maria, diventa inoltre più sospettoso dopo che vede raccorre da Douglas e nascondere con agitazione un guanto caduto per caso alla regina mentre questa s'intrattiene coi suoi nobili invitati. Douglas però è troppo astuto, e si è già accorto della diffidente vigilanza dei due arcieri. Per impedire che essi lo seguano fuori del castello nel momento di porre in opera il suo tristo disegno, egli dà ordine al capitano Krank, un avventuriero tedesco, di

impedir loro ad ogni costo l'uscita: usi prima l'astuzia, li inviti a bere, a giocare: non riuscendo, alle strette, ricorra pure alla forza. Douglas è ministro, quindi ha diritto di comandare. Il capitano, sebbene di mal animo, si dispone ad ubbidirlo. — La mezzanotte è vicina. Il Lord va via inosservato dagli invitati. Ma poco dopo ecco gli arcieri che hanno notata la sua assenza e che vogliono uscire. L'astuzia del capitano non giova a nulla; e nemmeno la forza, perchè volendo resistere egli rimane ferito alla testa ed alla mano destra. Ma saranno in tempo d'impedire il delitto? Intanto la regina, ignara di tutto, esce dal castello, si aggira pel parco illuminato da mille fanali e da un bel lume di luna che rende fantastiche certe vecchie rovine, ed è lieta, spiritosa, galante più assai dell'ordinario. Ad un tratto una fortissima detonazione si fa udire in lontananza, il terreno n'è scosso, i vetri del castello cadono tutti in frantumi. Subito ecco Douglas e Maytland che recano con finto dolore la dolorosa novella della morte del re; ecco gli arcieri frementi di essere arrivati troppo tardi, ecco in ultimo il conte di Lennox, il padre della vittima, che viene ad imprecare mille maledizioni sul capo della regina accusandola innanzi ai lordi come autrice del delitto. Maria protesta contro la infame incolpazione, ma il vecchio Lennox le agita innanzi gli occhi una prova evidente trovata fra le ruine del castello di Kirk-of-Field, un guanto di lei! Arturo vorrebbe parlare: ma Douglas gli dice sotto voce che una sua parola perderebbe la regina, e il giovane innamorato sta subito zitto. I Lordi si costituiscono immantinente in corte suprema di giustizia, e citano Maria

al lor tribunale. Essa allora superba della sua innocenza, alzando fieramente la testa e prendendo il braccio di Douglas: Scopritevi, signori, dice nel passare in mezzo ad essi, sono ancor la regina!

Douglas, che nulla ignora, conosce anche la segreta passione nutrita da Arturo per Maria. Arturo non ha saputo soffocare nel suo cuore il fuoco accesovi dalla bellezza straordinaria della regina; lo ha invece alimentato con quel segreto lavorio dell'immaginazione che a lungo andare consuma fin l'esistenze più robuste. Infatti egli ama senza speranza, ama senza ardimento, ama fino alla pazzia. Douglas invece di sbarazzarsi d'un testimonio importuno che, rivelando la storia del guanto, poteva metter la regina sulle tracce dei veri colpevoli, gli va innanzi incontro e si dà l'aria di fargli una misteriosa rivelazione. — Quel guanto, gli confessa, era un segnale di convenzione tra me e la regina: la sventura lo ha fatto ritrovar fra le rovine. Ahimè! soggiunge con arte, la Stuarda è perduta: l'alta corte dei Lordi la condannerà inesorabilmente; ma tu che l'ami, tu puoi salvarla.— Come? domanda il troppo ardente e credulo innamorato.— Col sacrifizio della tua vita, risponde Douglas; palesandoti cioè qual vero autore della morte di Darnley. Arturo, lo abbiam detto, ama fino alla pazzia; quindi accetta senz'altro quel tremendo sacrifizio. Maria Stuarda frattanto vien dichiarata innocente dai Lordi. Ma Douglas non vuol lasciarsi sfuggir di mano un'occasione che deve fargli trovare immensa grazia presso di lei; ed ecco che, come solenne conferma della sentenza dell'alta corte, proclama di aver scoperto in Arturo il vero reo della uccisione di Darnley.

E allora questi, che per amor di Maria aggiunge alle parole di lui la propria dichiarazione, è subito consegnato alle guardie e tradotto in carcere. La sua condanna vien proferita senza indugio. La regina non vuol usare verso di lui il diritto di grazia che la sua corona le accorda. Invano il capitano Krank, che non vede netto nella condotta di Douglas; invano Lida, quella delle sue damigelle che aveva trapelato qualcosa del disegno del ministro; invano Enrico, l'arciero amico di Arturo, che è convintissimo della innocenza di lui, pregano la regina di mostrarsi clemente; invano alle sue ripulse ardiscono domandare tutti e tre la loro licenza dal reale servizio. Douglas trionfa. L'esecuzione dell'infelice avrà luogo fra un'ora. Il ministro trovasi in colloquio colla regina, quando ad un tratto ecco apparire Arturo nella stanza reale. Unica condizione (ci era sfuggito di mente) al sagrificio suggerito da Douglas, l'arciero aveva posto un duello con lui pochi momenti prima dell'esecuzione della sentenza già prevista inevitabile. Douglas si era spacciato amante della regina, e quegli, salvando lei, voleva vendicarsi sul felice rivale. Il lord aveva accettato con la perfetta sicurezza di non doversi trovar nel caso di mantenere. Ma Arturo arriva come un fulmine a reclamar l'esecuzione della promessa. Questo fatto inaspettato fa scoprire ogni cosa. Douglas sfugge ad una morte ignominiosa col buttarsi giù da un terrazzino del castello dall'altezza di più di quaranta piedi. Arturo, acquistando la sua libertà, manifesta il desiderio d'intraprendere un viaggio lontano. La regina lo prega, commossa, di ritornare alla sua corte dopo non lunga assenza, e, per dargliene un'occasione cavalleresca, gli dice affabilmente: Riportatemi questo guanto! —

Così finisce la commedia.

I fatti che ne compongono l'azione (il lettore lo avrà certamente notato) non si reggono per una di quelle abili combinazioni che nascondono l'arte, o che quando anche la scoprono la fanno ammirare. No. Essi non esistono per una necessità logica creata dal poeta, ma semplicemente perchè, messi insieme a quel modo, gli hanno fatto gran comodo. Quando lord Douglas raccoglie furtivamente il guanto della regina ha forse un disegno stabilito? Non pare. La perdita del guanto è una cosa affatto accidentale, che poteva benissimo non accadere; accidentale è la venuta di Arturo alla corte, e malamente giustificata. In che modo poi la damigella di compagnia e i due arcieri, che hanno sospetto di una trama delittuosa, non si curano di darne il menomo avviso a Maria? E non seguiamo a far domande sulla credulità di Arturo; sul suo pazzo sacrifizio nel compimento del quale non aveva neppur la consolazione della gratitudine di colei che n'era l'oggetto: sulla inutilità del sacrifizio dopo l'assoluzione di Maria, sulla miracolosa liberazione di lui dalla prigione; nè intorno all'inesplicabile silenzio di Lida, di Enrico e del capitano Krank. L'imbarazzo del poeta, dovendo giustificare tutte queste inverosimiglianze, sarebbe grandissimo; e noi non pensiamo di muovergliene accusa in questo momento. Ci contenteremo di mettere in riscontro di cotesti avvenimenti di fantasia gli avvenimenti precisi della storia. E poichè il poeta non ha inventato i fatti soltanto ma anche i caratteri dei personaggi, così tenteremo di riassumere gli uni e delineare gli altri per quanto le ragioni dello spazio sapran consentircelo.

Maria Stuarda passò la sua fanciullezza alla corte di Francia, e l'educazione che vi ricevette influì grandemente su tutta la sua vita. La caccia, le danze nelle quali si lanciava sino a cadere svenuta di sfinimento, gli spettacoli, le musiche, le conversazioni esaltarono le sue fibre gentili in modo straordinario. La coltura delle lettere, lo studio delle lingue antiche e viventi, la lettura graditissima dei poeti, non servirono certamente a calmare quella sua esaltazione. Regina di Francia per due anni, vedova di Francesco secondo ch'ella pianse con una pietosa elegia; dopo aver avuto per un istante la tentazione di rinchiudersi in un ammirabile monastero sui Vosges, cedette ai consigli dei suoi zii, i potentissimi Guisa, e partì per la Scozia ove un trono l'aspettava.

« Adieu, plaisant pays de France!
O ma patrie
La plus chérie,
Qui as nourri ma jeune enfance:
Adieu, France, adieu, nos beaux jours!
La nef qui déjoint nos amours
N'a eu de moi que la moitié;
Une part te reste, elle est tienne:
Je la fie à ton amitié
Pour que de l'autre il te souvienne! »

Così ella cantava un giorno prima di imbarcarsi a Calais, quasi avesse nel cuore un tristo presentimento! Nel porto di Leith nulla era preparato a riceverla. La scorta dei gentiluomini scozzesi che venne da Edimburgo per accompagnarla era d'un aspetto feroce. Lungo il suo viaggio, indifferenza, sorpresa, qualche volta ostilità; nessuno

entusiasmo, nessuna acclamazione. Dopo pochi mesi il regno è quasi in rivolta. I Signori protestanti raccolti a Fife proclamano che un' idolatra era indegna di tenere il regno di Scozia, ed anche di vivere. Maria tenta di guadagnar John Knox, l' apostolo ed il teologo della Riforma, ma non riesce. Trascinata dalla sua natura, dopo aver fatto prove arditissime all'assedio d' Inverness, dà i poteri dello Stato in mano a Murray e si butta spensieratamente in avventure amorose. Si circonda di suonatori di violini e di flauti; domanda al Marchese de Morette, ambasciatore di Savoia, il cameriere di lui David Riccio torinese, suonator di liuto, e lo fa prima suo favorito, poi suo ministro e quasi dittatore della Scozia. Chiesta in isposa dal principe di Condé, dal duca d' Anjou, dal duca di Ferrara, da un arciduca figlio di Ferdinando primo, proposta dal cardinale di Granvelle per Don Carlos di Spagna, non si lascia sedurre nè dalla politica, nè dalla ambizione, e sposa un uomo che ella ama. Il prescelto fu Darnley, figlio del conte di Lennox, richiamato dall' esilio; e lo fu anche a dispetto della pubblica opinione contraria a quelle nozze perchè Darnley era papista. Maria non curò le minacce dei lordi congiurati con Murray che tentarono invano di rapir Darnley, di arrestar lei stessa presso Beith e marciarono sopra Edimburgo. Uscì loro incontro alla testa di soldati devoti, li costrinse a rifugiarsi in Inghilterra, e tornata vittoriosa fece approvare da un' assemblea di nobili il suo matrimonio. Le nozze ebbero luogo il 29 luglio del 1565. Allora successe un breve periodo di tregua, giacchè ella aveva saputo unire in intima amicizia Riccio e Darnley fino a far loro divi-

dere il medesimo letto, tenendo sempre Riccio alla direzione della politica. Però Maria fu presto stucca della donnesca frivolezza di Enrico, e si legò con più intimità di prima a David Riccio, permettendogli anche d'apporre il suo nome negli atti pubblici accanto a quello di lei.

Darnley si buttò, per istordirsi, ad ogni eccesso d'orgie e di capricci. Una congiura contro il favorito era già progettata da Giorgio Douglas, dal conte di Morton e dal conte di Lennox e da parecchi altri signori. Darnley fu invitato a prendervi parte; e Riccio venne ucciso sotto gli occhi della regina la sera del 9 marzo 1566. Da quel giorno Maria giurò la morte di suo marito. Con arte intanto lo staccò dai congiurati, fuggì con lui a Dumbar, gli fe' rinnegare la parte avuta nella congiura, colpì gli autori della morte di Riccio (Morton e Douglas si salvarono in grazia dei loro cavalli rifugiandosi a Berwick); giunse fino a far disumare il cadavere del favorito e farlo seppellire con pompa in Holy-Rood nelle tombe dei re. Sgravatasi di Giacomo VI, si rappacificò colla nobiltà, fece grazia agli assassini di Riccio eccettuati Douglas e Ker. Del marito si vendicò amando Bothwell già capo di pirati, del quale la avevano acceso le conversazioni di Lady Reres che glielo introdusse nella stanza senza nemmeno avvertirla. Maria si innamorò di Bothwell con tal furore che i cortigiani la credettero stregata ; e Darnley decadde talmente che fu insultato dai suoi stessi servitori. Allora egli pensò ritirarsi presso il padre, il conte di Lennox, non tenendo più sicura la sua esistenza di qualche tradimento.

I lordi, nemici di Enrico, ai quali la regina s'era unita

consigliavano ad essa il divorzio e l'esilio di lui: ella rispose voler rifugiarsi in Francia e confidare al marito il regno di Scozia. No, gridò il conte di Lethington, non lo soffriremo; troveremo modo di liberarvi, e milord Murray farà le viste di non accorgersi. Maria, lungi d'indegnarsi disse: rimettersi in Dio: e bastò. Il bando per l'assassinio di Darnley fu scritto da Sir James Belfour. Morton non firmò per prudenza; Murray anche per coscienza. La regina andò a Glasgow sotto il pretesto di curare il marito che trovavasi indisposto. Conveniva riportarlo ad Edimburgo. Darnley, quasi per istintivo presagio, non vuol riceverla. Ella entra sforzando la porta, lo affascina, gli strappa la promessa di seguirlo a Kirk-of-Field, luogo designato da Bothwelll; e la notte del 9 febbraio 1567 il misero periva sotto il pugnale degli assassini insieme al fido suo paggio Taylor, mentre Maria dava un allegro ballo ad Holy-Rood, aspettando ansiosa la notizia dell'uccisione del marito. Le sue lettere dimostrano chiaramente la sua partecipazione alla trama. Il regno tutto levò un grido d'orrore. Ma ella insofferente fin dei quaranta giorni di lutto imposti dal cerimoniale scozzese, si immerse subito in piaceri e divertimenti d'ogni sorta che infiammarono vieppiù il giusto sdegno del popolo. Il ventiquattro dello stesso mese il conte di Lennox accusò Bothwell di regicidio. Fu convocato premurosamente il tribunale e fissato pel dibattimento il 12 aprile, sebbene Lennox domandasse un tempo maggiore per raccogliere le prove. Quel giorno, il Tolbooth, pretorio in una e prigione, fu circondato da trecento archibusieri; Bothwell però comparve alla testa di 5000 uomini ed andò al tribunale cavalcando

un cavallo già appartenuto a Darnley. Lennox avvertito di quell' apparecchio di forza non comparve. Un vassallo si levò a protestare in nome del suo signore e a chiedere una dilazione; un solo dei giurati lo secondò con flebile voce ; gli altri, o guadagnati dall' oro o vinti dal terrore, pronunziarono un verdetto di assoluzione col sofisma che non vi era accusa dove non era accusatore; e il 15 maggio dello stesso anno Maria, cattolica, sposava secondo il rito riformato Bothwell già marito di tre mogli sempre viventi!

Noi non abbiamo steso che un magro indice di fatti. La storia ce li porge con le particolarità più drammatiche che mai possansi desiderare. Eppure cotesto magro indice è sufficiente per far giudicare quanto la realtà sia superiore all' invenzione del poeta per movimento, per interesse, per varietà e per una tale grandiosità che proviene dall'audacia così sfacciata del delitto. Quasi per dare una smentita anticipata all' autore la storia ha pur essa un consimile di Arturo, il giovane ed infelice Chastelard. Messaggiero amoroso tra la regina e il maresciallo Danville (quello stesso che Maria avrebbe sposato partendo dalla Francia se non era già marito, onde favoleggiossi che gli avesse suggerito di avvelenare la moglie), Chastelard, fatto un po' ardito, osò parlare in suo nome. Ascoltato da lei con un sorriso sulle labbra, incoraggiato dalla risposta di lei ai versi di amore che le aveva indirizzati, osò nascondersi sotto il letto della regina. Scoperto, fu perdonato. Sedotto dal suo cattivo genio, nascostosi di nuovo a Burnt-Island sotto il letto, venne scoperto per la seconda volta e condannato al supplizio senza che la regina

si piegasse a fargli grazia. Ed ecco quale amore ispirava la Stuarda, e come i cavalieri solevano amare a quei tempi!

Non creda intanto il lettore che noi ci siamo fermati così lungamente su questa commedia per semplice ghiribizzo. Difettosa qual'è, essa dimostra d'esser fattura di un ingegno svelto, d'un'imaginazione non priva di certa argutezza, e capace di far bene se avrà pazienza di mettersi sulla retta via. Il personaggio del capitano Krank in alcuni punti dimostra sufficiente vigoria di polso in chi l'ha disegnato e colorito.

30 Ottobre 1867.

I. CARLO GOLDONI [1]. – II. OTTAVIO FEUILLET [2].

Il signor Samson ha avuto un gentile pensiero. Benchè da parecchi anni ritirato dalla scena (egli è stato uno degli attori più ragguardevoli del *Théatre français*), ha voluto dare una rappresentazione a benefizio della statua del Goldoni che qui vien fatta scolpire da una società di amatori dell'arte drammatica. Per onorare più direttamente la memoria dell'immortale Veneziano egli scelse il *Bourru Bienfaisant*, ed acquistò con ciò maggiori simpatie presso il pubblico eletto che la sera di lunedì riunivasi nella sala del Niccolini onde festeggiare e ringraziare il chiarissimo artista straniero. La serata riuscì assai splendida e come meritava d'essere. Il pubblico della capitale italiana fece al signor Samson un'entusiastica accoglienza sin dal primo suo apparire, e parve lieto di aver modo di restituire alla Francia, nella persona d'uno dei suoi più eccellenti artisti, le cordiali ovazioni ricevute a Parigi dalle attrici e dagli attori nostri in questi ultimi anni. Interrotto da ripetuti applausi nel corso della rappresentazione, il Samson ricevette alla fine della commedia una corona d'al-

[1] *Le Bourru Bienfaisant* (Teatro Niccolini).

[2] *Un cas de conscience*, proverbe (Teatro Niccolini).

loro legata con un bel nastro ed intrecciata con qualche camelia. Allora gli applausi si fecero più vivi, e il pubblico volle rivedere per tre volte l'attore, onorando in lui uno dei più valenti campioni dell'arte drammatica nelle battagli e letterarie combattute in Francia sulla prima metà di questo secolo. Era, se non c'inganniamo, la prima volta che questa commedia del Goldoni venisse rappresentata fra noi nella sua veste originale. Goldoni l'aveva, come egli narra nelle sue *Memorie*, non solo scritta ma pensata in francese; e quantunque le traduzioni italiane che ne furono fatte subito dopo la stampa non gli sembrassero cattive, pure confessava che la commedia aveva perduto in esse tutto quello che è come il profumo d'una lingua. Goldoni andò in Francia preceduto dalla sua fama. La dolcezza del suo carattere, la squisita gentilezza de' suoi modi lo resero prestamente caro all'universale, e fecero del suo soggiorno a Parigi l'epoca più lieta e più tranquilla della sua vita. Egli scrisse il *Bourru Bienfaisant* dopo nove anni di dimora colà; e, nella sua modestia, non contento d'aver consultato molte persone di gusto sullo stile e sulla lingua del suo lavoro, andò a trovare il Rousseau che allora viveva a Parigi in una casa assai povera. Goldoni racconta distesamente nelle *Memorie* la conversazione avuta col celebre Ginevrino. Allorchè questi intese che il commediografo italiano aveva scritto una commedia in lingua francese lo sconsigliò caldamente dal presentarla.— È già accettata, rispose Goldoni. — Peggio per voi, replicò Rousseau; i comici sono tanti ciuchi. — Ma io ho letto anticipatamente il mio lavoro a persone intendentissime. — Se sono persone di buona fe-

de, vi hanno adulato; se sono di mala fede, vi hanno ingannato per screditarvi. Io non mi credo capace di mentire. Recatemi il vostro manoscritto: vi dirò la verità. — Goldoni andò via lietissimo di aver ottenuto il suo intento senza parere importuno. Ma una sera dopo trovandosi in una conversazione, intese narrare il seguente aneddoto, mutò pensiero e non tornò più da lui. Trattavasi d'un certo S.... che amando scrivere *Caratteri* ad imitazione di Teofrasto e di La Bruyère, aveva voluto leggerne alcuni al Rousseau. La lettura del primo *carattere* passò in calma. Rousseau approvava, lodava. Ma alla metà del secondo, dopo molti segni d'impazienza, Gian-Giacomo si alzò da sedere, e si mise a passeggiare sbuffando per la stanza. S.... domandò che cosa era accaduto. Allora Rousseau cominciò ad urlare dicendo che parevagli una bella impertinenza quella di venire ad insultare un galantuomo fino a casa sua; che egli aveva riconosciuto se stesso messo in caricatura in quel carattere con perfetta evidenza, e che perciò non voleva sentirne più altro. S.... non riescì a persuaderlo che ciò era un inganno. Partì indispettito; e dopo si scambiarono alcune lettere tutte piene di veleno. Goldoni allora, conoscendo che Rousseau pendeva molto al burbero, stimò prudente privarsi del lume dei suoi consigli piuttosto che esporsi ad una scenata simile a quella del sig. S....

Il *Bourru Bienfaisant* fu rappresentato a Parigi il 4 novembre 1771, e il giorno appresso a Fontainebleau innanzi alla corte di Luigi XV. Il successo fu splendido. La parte del *Bourru* era sostenuta da Préville; quella di *Dorval* da Bellecour, quella di Madama *Delancour* da Mad. Préville, e

quella d'*Angélique* da Madamigella Doligny. « Alla prima rappresentazione della mia commedia, racconta Goldoni, io m'ero nascosto, come avevo sempre fatto in Italia, dietro alla tenda che chiude la decorazione. Non vedevo niente, ma sentivo i miei attori e gli applausi del pubblico. Passeggiavo per lungo e per largo tutta la durata dello spettacolo, accelerando i miei passi nelle situazioni vivaci, rallentandoli negl'istanti d'interesse, contento dei miei attori, e facendo l'eco agli applausi del pubblico. Finita la commedia, sento battute di mano e grida che non finivano mai. Arriva il signor Dauberval, ch' era quegli appunto che doveva condurmi a Fontainebleau. Credo che mi cerchi per farmi partire, ma cercavami per tutt'altra cosa. — Venite, Signore, diss'egli, convien mostrarvi.— Mostrarmi? A chi? — Al pubblico che vi domanda. — No, amico; partiamo subito, che non potrei sostenere.... Ecco il signor Le Kain e il signor Brizzard che mi prendono per le braccia e mi trascinano sul teatro. Aveva veduti degli autori sostenere con coraggio una simile cerimonia, ma io non vi ero avvezzo. In Italia non si chiamano gli autori sopra la scena per complimentarli: e non capivo come un uomo potesse dire tacitamente agli spettatori:— Eccomi, Signori; applaudite. »

Queste parole ci rammentano che, or non è molto, alcuni critici francesi si lamentavano di vedere introdotta nei teatri di Parigi l'usanza di chiamare gli autori all'onor del proscenio, e la dicevano una cattiva *importation étrangère*, anzi *italienne*. Sappiano intanto cotesti signori che in questo caso noi non facciamo altro che rendere. È un po' diverso, ci pare.

L'amor proprio nazionale di certi Parigini rimase umiliato dalla splendida accoglienza che il *Bourru Bienfaisant* ricevette la prima sera in teatro, e il giorno dopo a Fontainebleau. Alla seconda rappresentazione vi fu quindi qualche rumore, anche per far dispetto alla Corte, giacchè cominciava allora a fermentare l'eruzione che poi scoppiò violenta nell' 89. Ma fu pure in quest' occasione che il Voltaire scrisse sul teatro italiano quelle parole che rimangono tuttora una profezia inadempiuta. « Gl' Italiani, egli disse, non avendo una città dove si rappresentino quotidianamente componimenti drammatici, non possono gareggiare con noi in questo ramo di letteratura. Di là delle Alpi la musica uccide Melpomene, e tanti sono i cultori di quella, che non havvi luogo ai seguaci di Esopo e di Roscio. Ma se un giorno gl' Italiani avranno un teatro stabile, io credo che andranno più innanzi di noi. Hanno teatro più popolare, lingua più adatta alla scena, poesia più facile, più sensibile natura. Ad essi manca lo incoraggiamento, la ricchezza e la pace. » Quando avremo noi cotesto incoraggiamento, cotesta pace che pur troppo ci mancano? Sia intanto ringraziato il sig. Samson che ci ha fornito l'occasione di richiamare alla memoria dei nostri lettori questi pochi ricordi così onorevoli per noi.

La compagnia Meynadier aveva dato pochi giorni avanti *Un Cas de Conscience* di Ottavio Feuillet. Ne parliamo con ritardo, ma con uguale piacere. È un atto breve; una di quelle conversazioni ricche di leggiadria, d'eleganza e d'affetto, come se ne fanno in una sala ben messa, tra persone di educazione distinta e di ottimo cuore. Il let-

tore si sarà trovato qualche volta da solo a solo con una bella signora che lavorava ad un ricamo posto su di un piccolo telaio, mentre egli se ne stava sdraiato sopra una soffice poltrona presso al caminetto. Le cortine facevano entrare dalle finestre una luce assai moderata. I fiori, di cui erano ricchi i vasi sparsi sui mobili, mandavano attorno un profumo che impregnava di sè l'aria tiepida della stanza. Le parole pronunziate a bassa voce si perdevano lentamente nell'eco gentile della volta, accompagnate spesso da scoppi di risa che indicavano una gaiezza franca e contegnosa nel punto stesso; intanto la conversazione zampillava, per dir così, come una di quelle limpide sorgenti che non s'esauriscono mai. Ogni ricordo che traversava per la fantasia, ogni sogno che si presentava allo spirito calmo e tranquillo aveva un motto, una frase che lo arrestava e lo riproduceva. Si passava dal serio allo scherzoso, dallo scherzoso al patetico, dalle futilità alle cose importanti, ma sempre sorvolando su tutto e non fermandosi mai. Talora succedeva che le fila delle idee si intrecciassero curiosamente. Una risposta ne provocava un'altra; una parola domandava uno schiarimento; ed ecco improvvisamente ed inattesamente presentarsi alle labbra rivelazioni che sarebbero dimorate chi sa quanto tempo nel più profondo dell'anima. Allora la conversazione si turbava un-poco. Una risposta recisa finalmente la interrompeva, ed il lettore, levandosi o mesto od allegro, guardava l'orologio: — le quattro di già? — Prendeva il cappello, salutava ed usciva. E in quella conversazione si era forse svolta una commedia allegra, od un dramma affettuoso senza che nessuno lo sospettasse. Il teatro fran-

cese possiede molti di questi gioielli di stile e di sentimento, e sembra che Alfredo de Musset non ne abbia portato seco il segreto nella tomba.

In questo nuovissimo del Feuillet, *Raoul de Morière* viene a fare una visita al conte *De Brion-Savigny* per un motivo importantissimo. La suocera del conte, ora morta, aveva avuto una sorella molto più giovane di lei, e per sbarazzarsene le aveva fatto sposare il visconte di Thémines, un cattivo soggetto. La viscontessa di Thémines fu infelicissima con suo marito. Volle scordare le sventure domestiche, lanciossi nel vortice del lusso più sfrenato di Parigi, frequentò le più allegre società, e fu allora che Raoul la conobbe, l'amò e ne venne riamato. Un giorno la viscontessa credendosi scoperta, e minacciata, decise abbandonare la famiglia e la Francia, e fuggì con Raoul in Italia. Fu uno scandalo. La sorella, che era una bigotta, la rinnegò. E siccome ella governava dispoticamente nella casa di suo genero, così il conte e sua moglie la rinnegarono anch' essi, e non vollero nemmeno sentirne parlare. Passato il primo esaltamento della colpa, l'infelice viscontessa si ravvide dei suoi torti, si pentì; e scrisse alla sorella, al conte, alla nipote per ottenere il perdono e rientrare in famiglia. Le venne ricusato inesorabilmente. Dopo tre anni di rimorsi e d' angosce, la povera traviata moriva, lasciando a Raoul una figliuolina unico frutto del loro colpevole amore. La bimba, appena grandicella, fu messa in convento, e vi è stata educata degnamente. Ma ora che ha già tocchi i 18 anni potrà Raoul condurre a casa sua colei che legalmente porta il nome d' un' altro? Dovrà rovinare così il lieto avvenire che

l'aspetta? No. Egli ha pensato di consegnarla alla cugina, ed è per questo che ha osato affrontare la collera della famiglia De Brion-Savigny, ed è venuto a cercare del conte nella sua villa. L'accoglienza che questi gli fa è un po' brusca. Quando Raoul gli spiega il motivo della sua visita, il Conte risponde lesto che non è possibile accettare la ragazza in casa, stantechè la contessa si opporrebbe sicuramente. Raoul replica che s'incarica egli stesso di persuaderla, e allora quegli acconsente a presentarlo. Però temendo che il solo nome di Raoul di Morière potesse nuocere preventivamente alla causa della ragazza, il Conte gli consiglia di lasciarsi presentare sotto il nome di D'Arnaud console a Trieste, e qual' incaricato della delicata missione. Raoul accetta sebbene dubiti d'esser conosciuto dalla Contessa. Infatti essa lo ravvisa appena entra, e sentendo pronunziare il nome di D'Arnaud si mette in sospetto. Raoul, rimasto da solo a solo con lei, espone la sua ambasciata. Il contegno della Contessa è freddo, pungente. Ella nega di ricevere la figlia di sua zia; dice che ciò potrebbe sembrare un incoraggiamento al vizio, al disordine delle passioni, e protesta d'operare in nome della virtù. « Io credevo, risponde nobilmente Raoul, che la virtù, severa pel conto suo, fosse indulgente verso gli altri, e che si degnasse qualche volta, dalla regione superiore e serena dove risiede, volgere un pensiero di tenerezza, o porgere anche una mano benevola a coloro che un manco di forze o un naturale men buono sottomettono al doloroso impero delle passioni. Io m'imaginavo che la virtù non si contentasse di quei facili doveri che in certe occasioni si riducono ad un affare di decoro e dignità, e che non co-

stano nulla alla ricchezza, che si conciliano coll'eleganza, che ne sono anzi la veste più ricercata, ed edificano la società senza toglier nulla ai piaceri della vita. Io mi figuravo che essa mirasse più in alto; che se la virtù veramente degna di questo nome avesse infine potuto scoprire una di quelle opere di carità assai rare, che l'opinione del mondo condanna ma che una giustizia più elevata approva e benedice, sarebbe stata lietissima d'impossessarsene, di consacrarvisi con santa alterezza sotto l'occhio di Dio, e in mezzo alla gioia della propria coscienza.» La Contessa risponde che ciò potrà approvarsi senza riserva in teorica, ma che nella pratica della vita bisogna essere più ritenuti per non incoraggiare il vizio con colpevole indulgenza; e fa, deviando ad arte il discorso, una tirata contro le persone galanti ch'ella chiama la sola causa di tante colpe rovinose; gente, secondo lei, vana, fatua, sciocca, senza cuore e senza cervello, col solo merito di una splendida vernice da cui si lasciano abbagliare le donne incautamente curiose.

Allora Raoul crede dover suo difendere queste persone galanti, le quali possono avere, anzi hanno gravi difetti, ma anche meriti non ispregiabili, per esempio una bontà di cuore a tutta prova, ed una cultura di spirito da non potersi mettere in dubbio. In questo punto la cameriera della Contessa viene ad annunziare che non ha potuto trovar nel villaggio la seta violetta di cui questa ha bisogno per ricamare un'iride sul tappeto che vuol regalare alla parrocchia. Raoul le suggerisce di sostituirvi una *gloxinia* colla seta color rosa e rosso solferino, e gliela disegna in pochi minuti. La Contessa allora si lamenta che

le *gloxinie* nella sua serra non vengano. Ed ecco Raoul pronto ad indicarle il metodo più proprio di coltivarle. Poi guardando il disegno egli vi riconosce un pappagallo indiano.— È un ricordo, dice la Contessa; non mi è mai riescito di far vivere questa bella sorta d'uccello. — « Aviez-vous soin, madame, d'entourer de flanelle les barreaux de leur perchoir? — Non... — Ah! mais cela est indispensable;... ces petites bêtes s'enrhument très-aisément... Des qu'elles prennent froid aux pieds, la poitrine s'engage; mais, moyennant la précaution que je vous indique, madame, et en ayant l'attention de leur laver les pattes avec un peu de vin chaud, quand vous les voyez souffrantes... je vous garantis que vous les conserverez.» — La Contessa nel ringraziarlo s'imbroglia, e fa vedere che lo ha già riconosciuto. Raoul ripete la sua domanda, ed essa risponde che più d'ogni altro la imbarazzerebbe la presenza di lui in casa sua, che darebbe molto da dire alle cattive lingue. Raoul allora fa vedere col fatto di qual sacrifizio è capace il suo cuore di uomo galante. Si obbliga a non rivedere più sua figlia, e si avvia per andar a rilevarla dal convento. Ad un tratto riflette che è meglio avvisarla di venire da se sola. Scrive subito una breve lettera per la figlia, la consegna alla Contessa colle lagrime agli occhi, ed è sul punto d'uscire; quando questa, vinta da quell'atto di amorosa abnegazione, lo richiama indietro, e gli porge la mano esclamando: Dica il mondo quel che vorrà! Andate a prendere mia nipote! —

Come resistere all'attrattiva di rivedere colla memoria questo piccolo capolavoro che la Desclée e Bondois recitarono stupendamente?

15 Aprile 1867.

I. GLI ESERCIZI DELLA R. SCUOLA DI DECLAMAZIONE - II. LA COMPAGNIA FRANCESE MEYNADIER AL NICCOLINI.

Dobbiamo rammentare l'ultima sera del carnevale al *Niccolini*, e intenerirci sugli addii malinconici degli spettatori e degli attori? Chi non lo sa? In quella sera gli abbonati e la Commedia italiana si diedero commossi il solito ritrovo per l'autunno venturo, gli uni ne' medesimi palchetti e nella medesima platea, l'altra sullo stesso palcoscenico che l'accoglie da tanti anni; e due giorni dopo, i primi, fatte pochissime eccezioni, accorsero al dramma e alla tragedia comparsi con tremenda maestà nella sala dell'*Alfieri*: la seconda, portata rapidamente via dal vapore, andò in cerca di nuove e liete accoglienze come il suo istinto zinganesco la spinge. Lasciamo i rimpianti a quei pochi i quali credono che coll'ultima sera di carnevale al *Niccolini* si veli pei nostri occhi il santo simulacro dell'arte; che col mutare dei sacerdoti e del rito si interrompa per otto mesi la solennità del sacrificio; e che col chiudersi di quel tempio si chiudano anche tutti gli altri: noi non siamo di costoro. La Commedia Italiana se ne va? Buon viaggio! Ecco la francese che non ci farà certamente scapitare nel cambio: e diciamo *italiana* e *francese* per modo di dire, giacchè noi

crediamo profondamente nella *Commedia una* e coteste e simili distinzioni ci sembrano oziose quando non possiamo chiamarle nocive. Si chiuderanno tutti i teatri per cagione del caldo? Benissimo: le Arene ci daranno gli stessi spettacoli sotto la stellata volta del cielo, come dicono i poeti.

— Le Arene? Queste odiose profanazioni dell'Arte?

Oh in quanto a profanazioni lasciamo stare! Se ne possono commettere e se ne commettono dappertutto, e non è forse il *Niccolini* il posto dove s' ignora fino il nome del peccato. L'anno scorso un buon parroco di villaggio ritornando da Roma dopo le feste di San Pietro, ci diceva ingenuamente: Dio dev'esser più contento della mia chiesola che del maggior tempio del mondo cattolico! Come quell' ottimo parroco noi conosciamo un tempietto dove l'Arte si deve trovare più contenta che nel suo più rinomato teatro. Vuol degnarsi il lettore di seguirci un momento?

Ecco una sala spaziosa di elegante semplicità: ecco un palcoscenico spazioso anche esso e di un semplicissimo addobbo. L'una e l'altro son rischiarate da larghe finestre che ricevono la luce del giorno e la versano lietamente in ogni angolo e sulle scarse persone raccolte ne' banchi. Il lettore non cerchi l'orchestra, perchè non ce n' è. Non s'aspetti veder popolata la bella ringhiera che corre in giro per la stanza, perchè il pubblico ammesso s'aumenterà di ben poco. Se vuole intanto osservare di bei visini di ragazze prima che s'alzi il telone, guardi a sinistra in quelle cinque o sei file di sedie: sono le alunne del Ginnasio Drammatico. Tutte quelle vispe fanciulline e quei ragazzetti,

che sembra abbiano addosso l'argento vivo e siedono nel centro, sono alunni pur essi: alunni quei giovanotti di varia età che si vedono a destra.

— Ma perchè tutto questo mistero? Perchè questo pubblico così poco numeroso?

— Perchè? Primieramente perchè il Direttore della R. Scuola di Declamazione è troppo modesto e diffida delle cose sue più di quel che non dovrebbe. Ed abbiamo detto *cose sue* a bella posta, perchè questo locale così grazioso che par sorrida agli occhi e gli attori e le attrici che ora vedrà son proprio frutti del suo pertinace volere e della sua eroica pazienza. In secondo perchè questi spettatori che possonsi contare sulle dita non sono stati punto chiamati per vedere soltanto e per applaudire con la solita compiacenza; bensì, al contrario, per avvertire con schietta franchezza se mai si andasse sulla via storta, e per incoraggiare con buona parola, tanto più cara quanto più conosciuta sincera, se mai si fosse sulla diritta. Non è troppa modestia?

— Ah mio Dio! Si tratta dunque di prove da scolari? Vi è da annoiarsi un buon poco!

— Anche noi domenica scorsa, avviandoci per assistere allo spettacolo, esclamammo involontariamente: Che noia vuol essere! Ma il tristo sospetto ci è diventato quasi un rimorso. Noi uscimmo dalla sala col cuore riboccante di quell'ineffabile contentezza che si prova quando ci risplende innanzi agli occhi la pura e serena luce dell'Arte meravigliati altamente di tutto quello che ivi ci s'era stato fatto e vedere e provare, smaniosi di rivedere e riprovare il più presto possibile. L'esercizio di studio compo-

nevasi di tre parti: l'atto primo della nota commedia del Goldoni *Il Cavaliere e la Dama*, una commediola del Coletti intitolata *La Curiosa;* una commediola del Calenzuoli, *Il buon cuore alla prova.* Oh, queste due commediole, caro lettore, valgono davvero parecchie delle commedione in cinque atti che vengono applaudite quasi tutte le sere ne' nostri teatri! Noi abbiamo visto far ad esse l'elogio più nobile e più lusinghiero, giacchè non si può nè comandare, nè fingere, l'elogio delle lagrime! E sa ella che occhi erano quelli che applaudivano in un modo così inusitato? Erano occhi d'autori drammatici, occhi di critici, occhi di persone che hanno fatto il callo agli effetti teatrali; e essi avevano proprio stizza di sentirsi inteneriti come le donne; anzi peggio; giacchè non era lo spettacolo di grandi sventure o di grandi affetti quel che operava il prodigio, ma le piccole miserie della vita fanciullesca da tutti provate. Il fenomeno ci parve così strano che abbiamo voluto riflettervi sopra per trovarne la chiave, e ci sembra di averne trovato non una, ma tre. La prima è che coteste due commediole sono un tesoro di semplicità, di naturalezza, di osservazione profonda e d'arte squisita; due veri gioielli del lor genere, dove gli autori hanno dato maggior prova d'ingegno che in altri loro lavori non dedicati a' fanciulli, e dove hanno fatto, oltre a cotesto, un atto di coraggiosa modestia che tutti ammireranno, e potranno imitare ben pochi. La seconda è che nello spettacolo delle virtù e de' vizi fanciulleschi, delle inclinazioni futili e delle passioncine bizzarre della prima età ci si palesano i germi di que' vizi e di quelle virtù, di quegli amori e di quelle passioni che poi rallegrano

o travagliano la nostra vita in un'età assai più adulta: questo misterioso cuore dell'uomo ci si rivela infatti attraente, onnipossente anche nelle minime proporzioni alle quali è mai possibile di ridurlo; e qualunque vero grido, qualunque moto spontaneo da esso si parta trova subito la via di commuoverci e di turbarci per mezzo dell'arte, come se provenisse da noi medesimi, o da chi c' interessi più da vicino. La terza finalmente è che le commediole erano interpretate da' fanciulli e dalle fanciulle in modo ammirabile, e ricevevano quindi da quelle vocine sottili, da quelle personcine vispe e piene d'ingenuità un'indicibile espressione di grazia, ed un prestigio reale a' quali era difficilissimo poter resistere. Ma non furono solamente ragazzi e ragazzine gli attori e le attrici dello spettacolo di domenica, no. Vi ebbero anche parte alcune alunne e parecchi alunni, i quali mostrarono di valer molto, di essere avviati benissimo... Noi però non ne diremo altro per non far andare in collera Filippo Berti, che è il Direttore della scuola. Egli non crede che i suoi allievi e le sue allieve siano ancora in grado di presentarsi ad un pubblico più vario e più numeroso; e non sa il valentuomo che qualche signorina, qualche ragazzetto e qualche fanciulla possono essergli invidiati dalle nostre più brave compagnie; e non sa che per l'accuratezza e il buon metodo di recitazione molti di quei suoi allievi e di quelle sue allieve farebbero venir i rossori in viso ad attori provetti! Se il lettore provasse la curiosità di accertarsi co' propri occhi di quanto abbiamo narrato, vada difilato dal Berti, gli strappi di mano, se riesce, uno di questi inviti di famiglia, come egli li chia-

ma; e se gli regge l'animo ci dica poi che abbiamo avuto torto a mostrarcene così contenti.

Ed ora, dove eravamo rimasti?

Ah! noi dicevamo: la commedia italiana se ne va? Buon viaggio! Ecco la francese che non ci farà certamente scapitare nel cambio. Fedele alle sue abitudini, la Compagnia francese è comparsa infatti al Niccolini col secondo giorno di quaresima, e promette di farci godere una assai splendida stagione. Come ragionare della compagnia Meynadier senza rimpiangere un' assente?

Chi di noi non avrà sempre innanzi agli occhi quella gentile figura d' artista che ci ha interpetrato per tanti anni con sì stupenda maestria tutte le più belle creazioni del teatro francese moderno? Chi di noi potrà dimenticare quella grazia indicibile di modi, di occhiate e di sorrisi, quell'arguta intelligenza di azione, quella semplice ma profonda espressione di affetti che hanno per tante sere esilarato, esaltato e commosso il nostro spirito con irresistibile potenza? Oh! istanti che noi pendevamo dalle sue labbra ammaliati ora da un ineffabile *che* dalla sua voce, ora dalla maliziosa intonazione delle sue frasi, ora dalla amorosa ingenuità delle sue maniere! Oh, istanti in cui rimanevano sorpresi di quella inesauribile ricchezza d' arte che mutava e trasformava la sua figura senza mai toglierle nessuno de' suoi pregi, ma rivelandone invece ad ogni punto dei nuovi! E quale gaiezza! Quale vivacità! E che lieti scrosci di risa! E che sogni dietro lo sparire della sua veste! E che fantasia al suono di quelle sue canzoni cantate a mezza voce!... Intanto essa si trova molto lontana da noi, lieta di poter ricevere nuovi

applausi, superba di poter destare nuove simpatie. E forse i trionfi di Brusselle le faranno dimenticare per qualche tempo le serate di Torino, di Milano, di Firenze, giacchè nulla è così facile all'oblio quanto un cuore felice, e pel cuore d'un'artista la più grande felicità è in un momento di gloria! Ma nessuno ardisca supporre che ella giungerà a dimenticarci per sempre. Nell'ore in cui l'anima suol riandare il passato, gli anni da lei trascorsi in Italia gli appariranno certo come i più belli della sua vita, e in quell'ore le sue affettuose rimembranze verranno malinconicamente a confondersi con quelle di noi tutti!

Madamigella Samary ci consolerà almeno in parte della dolorosa mancanza di madamigella Desclée? Essa viene dal Gymnase come annuncia il cartello. È un'attrice intelligente, d'ottima scuola, che forse apprezzeremo assai meglio quando ci saremo abituati alla sua voce, e più a certe inflessioni speciali di essa che a primo colpo non possono riuscire aggradevoli. Nel *Supplice d'une femme*, nella scena col marito al second'atto, ebbe passione, affetto ed accento vero; così in parecchie scene delle *Idées de madame Aubray*. Quando il sentimento la trascina, quel disgradevole va via dalla voce, e questa prende un tono limpido che suona perfetto. Ma vogliamo attenderla in parti più larghe e più varie per poterla giudicare nel suo giusto valore.

Ha veduto il lettore la piccola Jeanne Samary nella parte di Berta, *La fille bien gardée?* No? Ce ne dispiace: ma procuri di vederla alla prima occasione. Essa recita a meraviglia il carattere d'una fanciullina piena di brio e di

bizze che la mamma guasta colle carezze, e che naturalmente abusa troppo della compiacenza di lei. La notte si desta? Eccola a tormentare il servitore e la cameriera i quali hanno ordini espressi di non contrariarla per nulla. Bisogna veder Chambery sotto le spoglie d'un allegro cacciatore, costretto a giocare con essa *alla Modista*, proprio quando è per andare alla sala Mabille colla cameriera abbigliata di tutto punto! Che pettinatura non si era egli fatta sciupando quasi un vasetto di pomata della sua padrona! Che odore non si era egli messo addosso spargendosi negli abiti un'intiera boccetta d'acqua di Colonia, della sua padrona, s'intende! Ma la bimba ha già aperto le cortine del lettino, ha veduto tutto, ha inteso tutto e vuol andare anch'essa al ballo Mabille, un bel posto da bimba! E qui stizza e confusione del servitore e della cameriera, incaponimento e furie fanciullesche di Berta che non vuol più saperne di rimettersi a letto, e mille astuzie e pretesti degli uni, e mille finezze sempre più acute dell'altra! La piccola Jeanne Samary recita questa graziosa particina con scioltezza ammirabile, massime quando ritorna dal ballo e dalla caserma dei lancieri ove è stata condotta da un soldato che fa all'amore colla cameriera. I soldati le hanno fatto bere il kirsch e le hanno insegnato una canzone da caserma; talchè quando essa vien ricondotta a casa è già un po' allegroccia, e ne dice e ne fa di tutti i colori. Veramente *bien gardée* questa bimba!

Madamigella Honorine non poteva dimenticare la festosa accoglienza che ricevette sempre ne' teatri d'Italia; ed eccola di bel nuovo ritornata fra noi. Ella non ha per-

duto nulla in tre anni d'assenza. La sua gaiezza, la sua grazia, la sua arte delicata e piena di malizie, la sua voce dolce, agile, vigorosa, tutto ella ha conservato, se non pure accresciuto; e il pubblico che ama questa sua antica conoscenza si affolla più numeroso del solito al *Niccolini* le sere che vien annunziata una rappresentazione ov'essa ha parte.

Tutti già conoscevano quale stupenda Théréson Marcasse ella sia nel *vaudeville* di Marc Michel e Labiche intitolato *La Perle de la Cannébière;* ma qual *Zora des salons, la bonne aux camélias*, l'abbiamo saputo da due. Che Zora indiavolata! Zora è una di quelle creature perdute le quali svagano colla bellezza della persona e coll' audacia del vizio gli ozî de' ricchi signori parigini e de' ricchissimi forestieri che accorrono a Parigi da tutte le parti. Un bel giorno sogna di poter tornare alla virtù, e va ad allogarsi cameriera in una famiglia d' onesti borghesi in un paesetto di provincia. Ahimè! ma chi crede ancora a questi lumi di luna che la virtù sia proprio andata a ricoverarsi in provincia? Ecco il vecchio notaio che le fa amorose profferte di nascosto dalla moglie, mille franchi all'anno ed un bel quartierino! Ecco il nipote del notaio, un quissimile di grullo, che ne divien cotto anch'egli, e le fa la sua focosa dichiarazione e le sue profferte! Ma, andiamo! Zora ha forse preso la sua conversione sul serio? Essa ama la sua bella vita, adora il piacere; ed è ancora troppo bella e troppo giovane da pensare ad allontanarsene! Creatura che è vissuta di senso, ella ritorna a Parigi ove la vita de' sensi può sfogarsi in tutte le maniere. Eccola già in via: tentar di arrestarla sarebbe sforzo

sprecato. Madamigella Honorine ha reso questo carattere con tutte le immaginabili finezze con tutte le più delicate sfumature. Oh qual *Zora des Salons!*

Quella sera noi avevamo accanto un signore francese. Egli ci ha detto più volte: il vostro pubblico del *Niccolini* ha degli scrupoli da collegiale! È un pubblico all'antica. Non vuol capire che il teatro non è poi una cattedra di morale, ma un luogo dove, innanzi tutto, si va per divertirsi. Diavolo! *Omnia tempus habent.* Gli scrupoli alla commedia mi paiono fuori di luogo. — Noi gli abbiamo sempre risposto: Avete ragione: ma in verità questo contegno riserbato non ci dispiace punto, anzi, a parlar chiaro, ci garba assaissimo. La buona società, per farsi rispettare, bisogna che incominci dal rispettarsi essa stessa. Il signore a tal risposta si è messo tutte le volte a ridere, ed ha scrollato la testa in segno di compassione. Ha mai provato il lettore la stizza balorda di vedersi stimato meno corrotto d'un altro, come se la virtù fosse proprio una debolezza? Quando s'è giovani è un caso molto facile ad accaderci. Ebbene, quel riso e quella scrollatina di capo ci han fatto tutte le volte simile effetto. Ma quella sera però l'avemmo vinta sul nostro amico francese! *La Bonne aux Camélias* è forse roba da collegiali? esclamammo volgendoci a lui con aria di trionfo; ed ecco come il pubblico del Niccolini sa gustarla ed applaudirla! Se n'è forse lasciato sfuggire una sola frase? Un piccolo equivoco? Ha forse perduto il menomo significato d'un sorriso o d'un gesto? E la canzonetta *On y va* non va ancora più in là? Forse che il pubblico ha arricciato il naso? Forse che una signora, forse che una ragazza ha

arrossito? Come sono scoppiati unanimi gli applausi da tutte le parti! E non vi sembra anzi, caro amico, che qui ci troviamo un po' innanzi di Parigi? Al vostro *Théatre Français* si tollererebbero forse commedie e canzonette di questa forza? E al *Niccolini*, vale a dire al nostro *Théatre Français*, sì, e con che birichinesca disinvoltura! Solamente si vogliono sentire in lingua francese. In italiano vi farebbero certamente vergognare le panche. Ma questo è un fenomeno strano che non sappiamo nè vogliamo spiegare. Quella sera infatti fu il francese che dovette rispondere: Vous avez raison, mon ami, vous avez raison! Quel drôle de public!

9 Marzo 1868.

TEATRO STRANIERO CONTEMPORANEO

ALEXANDRE DUMAS (FILS) [1].

I.

Tu sei in una festa; nell' interno d' uno splendido palazzo che i lumi, gli specchi, le frange, i fiori hanno trasformato in una abitazione di fate. Le stanze mano mano si popolano d' una folla di persone elegantemente e riccamente vestite, le quali ti si mescolano intorno con tale varietà e tale splendore che dopo poco ti abbagliano. Gli abiti, le acconciature delle signore e delle signorine sono d'una ricchezza, d'una bizzarria sorprendente e quasi incredibile. La bellezza de' visi e la straordinaria varietà de' tipi di quelle fisonomie femminili risaltano in modo squisito tra il lusso de' merletti e il vivo brillare de' diamanti. Già tu vai come sperduto in mezzo a tanta ineffabile voluttà di sorrisi, in mezzo a tanta profusione di spirito e d' allegria che scoppietta e quasi scintilla da quelle labbra gentili e più che dalle labbra dalle sole

[1] *Les idées de M.me Aubray*, comédie en quatre actes en prose (Teatro Niccolini).

pupille, quand'ecco delle signore di tua conoscenza; ecco delle signorine colle quali hai da parecchie settimane impegnato il primo walzer, la prima polka, e che ti ricevono con una stretta di mano o con un dolce rimprovero... ed ecco finalmente l'orchestra che dà il segnale della contraddanza. Tu balli, e senti invaderti da quella esaltazione che da' nervi si comunica allo spirito fra quel turbinio di coppie che fa un vortice fantastico. Le note della musica (accompagnate dal sordo fruscio delle vesti delle danzatrici, e da quel misterioso mormorio di parole dimezzate o pronunziate con aria distratta che racchiudono tante gioie, tante speranze, tante promesse e tanti disinganni), possiedono in quel momento una magia nuova ed irresistibile. La fantasia s'inebbria, il cuore si sente sconvolgere da cima a fondo: la vita tutta si turba e si rimescola e affluisce alle vene ed alle arterie con pulsazioni accelerate. Tu torni a ballare. Il tuo esaltamento si accresce e si raddoppia. Passando da questa a quella signorina, da questo a quel ballo le tue membra sembrano acquistare più forza, più elasticità, e lo spirito un entusiasmo, uno slancio maggiori. Tu balli ancora, tu balli dell'altro e non cesseresti un solo minuto, se in ultimo la stanchezza e la vertigine non te l'impedissero. Le impressioni ti sono entrate nella mente con fretta così tumultuosa che ti senti sbalordito; le sensazioni sono state così forti e continue che ne sei già lasso ed annoiato.... Allora ti perdi tra gl'invitati, guadagni le stanze meno affollate e meno rumorose, scendi una o due scale ed entri nel giardino illuminato anch'esso da palloncini di mille colori che tramandano una luce piena di mistero e

di poesia. Molt'altri ti hanno precesso. Su' sedili, pe' viali, sotto gli alberi incontri coppie d' uomini e di donne abbandonate a lieti ragionamenti, o intente a discorsi bisbigliati sotto voce. Altre se n'intravvedono fra le siepi, altre se ne vedono sparire fra le ombre del fondo. Il contrapposto ti fa bene. L'aria fresca della notte ti riscuote, e calma quella specie di capogiro e di sussulto che t'avevano invaso.... Tu hai visto un uomo ed una donna allontanarsi conversando verso quei luoghi lasciati appositamente nelle tenebre.... Sospetti un romanzo. La curiosità ti tenta: li segui, li raggiungi, e non visto, puoi sentire i loro discorsi. Essi parlano ad alta voce.

L' uomo. Voi sapete, quanto me, ciò che m' ha fatto codesta donna.

La donna. Io so ch' essa soffre, che si pente; che voi siete un uomo, che voi avete dalla vostra il diritto, la giustizia e la forza; che voi valete più di lei, e che il vostro dovere è di perdonare.

L'uomo. Essa m' ha vilmente tradito.

La donna. Quando si tradisce si tradisce così... Questi son discorsi da uomo, ma non da cristiano.

L' uomo. Sono un cattivo cristiano : ecco tutto.

La donna. E allora perchè fate il bene.

L' uomo. Per ragione. Io vedo degl' innocenti che soffrono; ciò mi sembra ingiusto, e stendo loro la mano. In quanto ai colpevoli, ai cattivi, agl' ingrati, si cavino d'impaccio com'essi possono, io non vo' entrarci per nulla.

La donna. Innanzi tutto non v' è nè colpevoli, nè cattivi, nè ingrati, bensì ammalati, ciechi e stolti. Quando operano il male essi non lo fanno per premeditazione,

ma perchè vi sono trascinati. Credono che la via più aggradevole è a sinistra e non a diritta: prendono a sinistra, e quando si trovano fra' triboli e il fango gridano al soccorso; allora il dovere di chi cammina sulla buona strada è quello di sacrificarsi per salvar l'altro. Non v'accorgete voi dunque che la morale in corso nella società non è più sufficiente, e che conviene abbracciare apertamente e francamente quella della misericordia e della riconciliazione? Che giammai questa non fu così necessaria, come al presente? Che la coscienza umana attraversa in questo momento una delle sue crisi più grandi e che tutti coloro che credono in Dio devono ricondurre a lui, coi mezzi più efficaci ch'egli stesso ci ha dati, tutti gl'infelici che si smarriscono? Lo sdegno, la vendetta hanno fatto il lor tempo, e il perdono e la pietà devono mettersi all' opera. In quanto a me, nulla turberà le mie convinzioni, nulla modificherà le mie idee. No, quelle voci interiori ch' io ascolto sin dall' infanzia, que' principî evangelici che hanno formato la base, la dignità, la consolazione e lo scopo della mia vita non sono allucinazioni del mio spirito; il perdono non è un inganno! la carità non è una follia! No, mille volte no! Mia madre non mi ha mai mentito! Il mio sposo non mi ha mai mentito; Dio non mi ha mai mentito. Voi dite che io non ho mai lottato! Ebbene, che venga la lotta! Io l'attendo, io la invoco! e quali siano per essere le prove, gli esempi, i sacrifici che le mie matte idee mi comanderanno, io darò le prime e compirò i secondi. —

Tu rimani sorpreso. Queste parole pronunziate in quel luogo, in quell' occasione ti scendono al cuore e vi s'im-

primono indelebilmente. Se tu non dovessi confessare di aver ascoltato, anderesti a baciare i piedi di quella severa figura di donna quale t'immagini che dev'essere colei che ha saputo parlare in quel modo. Dalle aperte finestre del palazzo t'arrivano intanto i suoni e l'allegro cicalio della festa. Dietro le cortine tu vedi passare e ripassare mille teste trascinate nel vortice del walzer con rapida foga.... Ma non ti senti allettato a ritornare lassù. Una musica più dolce ti suona nell'orecchio: *Il perdono non è un inganno! La carità non è una follia!* E pensi: Sublime entusiasmo! Sublime illusione! Solo una donna poteva parlare così! Allora la futile ebbrezza delle danze ti dispiace, ti urta i nervi; sdegni le facili conquiste che colà ti si promettono, e tacitamente pigli la via di casa tua.

Avevamo bisogno d'un'imagine, d'una similitudine e ci sembra d'averla trovata, non breve forse, ma molto calzante.

L'apparizione della signora Aubray sul teatro ha prodotto un effetto simile a questo del dialogo che abbiamo riferito più su (Le parole della donna gliele abbiamo tolte di bocca). La signora Aubray sul teatro è stata una sorpresa che punto non ci attendevamo. Infatti anche il buon pubblico parigino, che non si maraviglia di nulla, non è ancora rinvenuto dallo stupore. Ma chi è costei? Ma donde viene costei? Forse invece d'andare in chiesa ha sbagliata la strada e, con sua meraviglia, si è ritrovata al *Gymnase?* Oh no, signori! Anzi è venuta direttamente e pensatamente costì. Ella sapeva d'incontrarvi molte persone del suo sesso trascinate da quella gran corrente che poi le travolge e le fa perire. Ma ella

non conosce le ipocrite schifiltà della morale contemporanea. La signora Aubray è il sacrifizio, la virtù in persona, e non ha nulla a temere dal contatto della corruzione che rode il corpo e lo spirito de' vostri soliti personaggi. Ne volete una prova?

Essa ha incontrato in riva al mare, a Saint-Valery-en-Caux, una giovane donna che passeggia tutte le mattine accompagnata da una serva e da un fanciullo. Le ha inteso poi suonare nella sala comune del Casino de' bagni un'aria singolarissima e sconosciuta a Parigi. Gliel' ha fatto richiedere: così l'ha potuta avvicinare e finalmente n'ha ricevuto le più intime confidenze. Sapete che cosa le ha narrato cotesta giovane donna che si chiama Giannina? Il proprietario della casa ove essa abitava una soffitta insieme alla madre, era un ricco commerciante. Questi aveva un figlio che incontrava sovente ritornando dalla bottega della modista. Questo figlio possedeva tutta l'eloquenza della gioventù e della ricchezza; veniva loro in aiuto quand'esse non riescivano a poter pagare la pigione, e così si trovò mescolato insensibilmente all'esistenza di lei senza ch'ella se n'accorgesse d'altro all'infuori che da un po' d'agiatezza. Era stata tradita? Era stata sedotta? No. Tutto era disposto attorno di lei perchè inciampasse nel male, ed essa v' era inciampata naturalmente, fatalmente; quell' uomo l'aveva potuta avere per uno strano sentimento di riconoscenza, ma senza che il suo cuore sentisse nulla per lui. Un giorno infatti egli le annunzia che si marita. Le promette che avrà cura di lei e del figlio che n' ha avuto a patto però ch'essa non faccia motto del bimbo con persona al mondo; e Giannina n' è contenta, e si crede la madre più felice della terra.

Tutt'altra donna che la signora Aubray avrebbe diffidato di quell'estrema ingenuità che traspariva dalle parole e dal volto della giovane sconosciuta. Tutt' altra donna, dopo una simile confessione, avrebbe avuto ribrezzo d'avvicinare la peccatrice. La signora Aubray invece non solo l'avvicina, non solo la consiglia, ma la prende anche sotto la sua efficace protezione, lieta di potere ricondurre al l' ovile la pecorella smarrita.

È dunque un angelo costei? È una donna che attinge dalla virtù la sua forza e il suo eroismo; e, come donna, verrà un punto che noi la vedremo esitare innanzi ad una prova assai forte; ma in quel punto la sua debolezza proverrà tutta dal suo cuore di madre.

Quando suo figlio Camillo, innamorato segretamente di Giannina, le chiederà il permesso di sposarla, per un istante il pregiudizio sociale piglierà il sopravvento su lei, e le farà dare un sdegnoso rifiuto.... Ma non sarà che un istante; e le idee della signora Aubray trionferanno alla fine anche su lei medesima.

— Ma in qual mondo ciò avviene?

— Precisamente nel nostro.

— La signora Aubray, è un' utopia!

— E se qualcuno l' avesse conosciuta?

— La conchiusione della commedia è triviale ed assurda.

— Volevate forse che il poeta avesse fatto soccombere la virtù di quella donna sublime? Volevate che, contraddicendosi, egli ci avesse detto: La morale che ho annunziato per tre atti è una morale impraticabile. Il cuore più nobile, l' anima più pura, lo spirito più elevato non

hanno potuto attingere questa cima scabrosa: vi serva di regola?

— Ma non vedi tu gli sforzi che ha fatto l'autore per spuntare tutte le aspre difficoltà della sua tesi? Non vedi che per persuadere la sua signora Aubray s'è visto costretto a creare un tipo di donna che non è possibile trovare, Giannina?

— Ne convengo. Ciò prova che il poeta non ha voluto apparire un moralista di maniche larghe, il quale sarebbe equivalso ad un predicatore d'immoralità. Egli ha studiato la donna con amorosa pazienza e la conosce più di voi che v'imaginate di conoscerla a fondo. Egli ha scrutato il bono e il cattivo che si trova in queste delicate creature da noi pel solito accusate con tanta leggerezza; e sa quel che può perdere la nostra stupida rigidezza, e quel che può guadagnare una facile indulgenza. « Io amo e difendo tutte le donne, egli disse molti anni addietro. Esse valgono più di noi, e la natura non s'è nemmeno sognata di affidarci le difficili missioni che loro affida. Se esse agiscono male la colpa è tutta nostra; e quando loro arriva il castigo, è il nostro orgoglio, il nostro egoismo, la nostra crudeltà ch'esse espiano *(La dame aux perles)*. La natura, che non vuol altro che l'unione de' corpi e de' cuori per giungere alla riproduzione che forma l'eterna base del mondo, la natura ha messo due cose nel cuore delle giovanette l'inesperienza e la poesia, due usci aperti a chi vuol darsi la pena di picchiare. L'inesperienza vien loro dalla confidenza che hanno in loro stesse, e dalla poca diffidenza che hanno degli altri; la poesia vien loro dall'età, va incessantemente dal loro

spirito al lor cuore, e fa nascere l'entusiasmo nell'uno e l'amore nell'altro (*Trois hommes forts*). Che maraviglioso problema è la donna! Ieri femmina perduta, oggi vergine pura! (*Ce qu'on ne sait pas*). E se questo non vi persuade, rileggete i suoi quattordici volumi di romanzi e novelle, (li avete letti già tutti), seguite attentamente gli studi di questo arguto anatomista dell'amore che mena senza pietà quel suo coltello chirurgico, e allora sappiatemi rispondere. — Accanto poi all'entusiasmo che non ragiòna, egli ha qui fatto intervenire la ragione della società sotto le spoglie di *Barantin*, e tra essi due ha significato nel personaggio di *Valmoreau* voi e tutti quanti hanno cuore per ammirare i nobili e grandi sacrifici, e coraggio d'imitarli quando giunge il momento.

— Ci hanno però voluto tutti gli sforzi dell'arte che Dumas figlio possiede per salvare la commedia dal paradosso.

— Lo sappiamo. Il soggetto era uno dei più scabrosi che abbiano mai salito il palcoscenico. Si trattava di proclamare un principio ardito, non applicabile con larghezza sconfinata e perciò d'immensa difficoltà ad esser vestito della forma drammatica. Dumas figlio s'è servito di tutti i mezzi che il suo ingegno e la esperienza gli potevano consentire; ha rasentato il precipizio, che ad altri avrebbe dato la vertigine, con una sicurezza di passo veramente prodigiosa; e con un'azione semplice, e se volete anche un po' secca, ma interessante; con un dialogo magistrale; con una ricchezza di concetti che riceve dallo stile netto e preciso una forza ed un'efficacia straordinaria, ha tessuto quattro atti che allargano il cuore, che ci rendono

maggiori di noi stessi ed orgogliosi d'esser uomini. — C'è di che accagionarlo?

Marzo 1867.

II.

Alessandro Dumas figlio potrebbe dire a molti suoi colleghi autori drammatici ciò che Valery Vernier diceva una volta a certi poeti passati di moda:

« Aux poétes je dis: si vos cris, vos sanglots,
Si vos gémissements ne trouvent pas des échos
C'est que seuls vous avez une âme désolée
Que de grande douleur du Doute est consolée:
C'est que vous êtes vieux dans un temps rajeuni:
C'est qui au cadran du siècle il a sonné midi,
Et que bercés longtemps par des muses pleureuses,
Des progrès de l'esprit et du temps oublieuses,
Tandis que vous rêvez derrière vos rideaux
Des poémes de nuits, des sonnets de tombeaux,
La foule autour de vous marchait dans la lumière,
Droit à son but, laissant les doutes en arrière,
Rallumant au flambeau de nouvelles clartés
Les flambeaux mal éteints des vielles verités. »

— Se le vostre commedie, potrebbe egli dire parafrasando i versi trascritti, non incontrano più il favore del pubblico; se le vostre Maddalene impenitenti, se le vostre esposizioni di carne umana non sollevano al giorno d'oggi quegli entusiasmi, quegli applausi che v'inebriarono una volta; ciò avviene perchè voialtri vi siete fermati a metà del cammino, ed il pubblico senza voltarsi addietro è pas-

ato via. Ciò avviene perchè voialtri non avete saputo moderare e dirigere il corso di quella reazione salutare che volevate produrre nel regno dell'arte, e colle vostre intemperanze e coi vostri abusi autorizzate ora contro di voi la stessissima reazione che operaste contro gli altri. — Eppure, gli risponderebbe forse qualcuno, noi non abbiamo fatto che seguire i vostri passi, e prolungare colle nostre opere, sviluppandola in mille modi, l'influenza di quella *Dame aux Camélias* che di già rinnegate. — Sì, potrebbe replicare vittoriosamente l'autore delle *Idee della signora Aubray*; il male è appunto cotesto, di non essere andati più in là di Margherita Gauthier. Invece di sviluppare l'influenza, l'avete esagerata sino alla mostruosità. Invece di render durevoli i suoi benefici effetti, ne avete inconsideratamente affrettato la caduta. Quando la *Dame aux Camélias* comparve sulle scene, gli artisti ed il pubblico si perdevano dietro un idealismo arido ed ingannevole che isteriliva le menti ed i cuori, perchè rinnegava con isdegno la natura ed il vero. Eravamo in un periodo d'esaltazione febbrile, d'illusioni fanciullesche, d'aspirazioni nebulose. Credendo d'esserci liberati completamente dal pesante giogo della vecchia scuola, ci slanciavamo nello spazio con foga violenta e senza freno, quasi per meglio assaporare negli eccessi la libertà conquistata. L'odio delle regole de' pedanti ci faceva trascorrere all'odio delle leggi eterne della natura. La ristrettezza dello spazio in cui si era preteso voler rinchiudere la fantasia ci spingeva con irresistibile slancio verso lo strano e l'impossibile come verso mèta sicura. Allora successe naturalmente ciò che accade quando alcune facoltà dello spi-

rito prendono un sopravvento esagerato sull'altre: l'arte rappresentò l'uomo da un lato solo, e nemmeno con fedeltà. Intanto le occorreva mantenersi costantemente in una specie di tensione e di furore che non poteva durar lungo tempo. Le occorreva produrre nello spirito del pubblico la medesima tensione e il medesimo furore; ed il pubblico doveva ben presto stancarsi dello sforzo che gli si domandava, perchè era impossibile non riconoscesse quanto v'era di falso, di fittizio, anche d'illogico in quella rivoluzione. Essa infine, se lo divertiva, non arrivava a soddisfare la sete di verità che sempre lo tormenta, nè l'ansia di veder durevolmente impressa nell'opere d'arte la propria individualità onde trasmetterla al futuro senza miscuglio di sorta. Fu nel momento in cui il pubblico cominciava a sentire cotesta stanchezza che Margherita comparve. Era il reale che prendeva il posto del falso ideale. Era la carne che rivendicava i suoi diritti a gran torto obliati. E tal brusco splendore doveva necessariamente produrre una vera reazione invocata, presentita astrattamente, formolata da quasi tutte le menti, la quale aspettava soltanto un artista che la incarnasse; per questo riuscì.

Chi dice reazione non dice moderazione. Di raro il vincitore resiste alla voglia fatale che lo spinge a stravincere. La mia Margherita nacque quindi intinta di quello stesso peccato che voleva correggere negli altri. Fu incompleta, fu poco fedele anch'essa, giacchè per combattere l'eccessiva dominazione dello spirito proclamò la dominazione egualmente eccessiva della carne; e producendo alla sua volta effetti falsi perchè monchi, si pose nel caso

di far ripetere con mezzi inversi quella inevitabile stanchezza alla quale doveva gran parte del suo trionfo. Ecco: finalmente la stanchezza è arrivata!

Se non vi spiacesse, potrei affermare che è la medesima Margherita che produce il nuovo rivolgimento, o meglio, che completa quello da lei così felicemente iniziato parecchi lustri fa. È dessa (cioè il medesimo principio d'arte) che si ripiega sopra se stessa, e torna alquanto indietro per mettere in atto l'armonica unità dello spirito e della carne, del pensiero e del senso che costituisce integralmente l'uomo. È dessa che tenta, sotto altri nomi e con intendimenti più larghi, la più perfetta manifestazione dell'arte moderna sul teatro. Margherita Gauthier prima d'arrivare a quest'ultimo risultato ha già dovuto subire mille trasformazioni sia nella mia immaginazione, nella mia mente e nel mio cuore, sia in quelli degli altri pe' quali essa rappresentava un novello indirizzo. E poichè tutti ne abbiamo abusato, e poichè tutti le abbiamo chiesto più assai di quello ch'essa non poteva darci; tutti, trascinati istintivamente, abbiamo quindi accelerato questo secondo movimento che era naturale, era giusto e morale cominciasse da me. Colle *Idee della signora Aubray* ho dunque compito il mio dovere: non ho rinnegato Margherita; l'ho piuttosto resa completa.

Però anche questa volta dovrò sentirmi accusare d'esagerazione di colorito, di abuso di mezzi troppo forti ed evidentemente ricercati con lo scopo di far colpo. Sarà. Anzi è così senza dubbio; ma non poteva accadere altrimenti. Quantunque sia il medesimo principio d'arte, il quale prosiegue la sua campagna contro l'idealismo fan-

tastico che falsifica ed inganna, pure dando al pensiero quel giusto valore che ha già dato al senso, opera sempre una reazione contro di sè in ciò che ha accordato al senso di preponderante e d'eccessivo. Sfuggire agli effetti d'ogni reazione era opera impossibile: tentarlo era menomare e indebolire anticipatamente quelle forze che mettevo fuori contro il nemico da combattere. Schiudere il varco del nuovo cammino; percorrerlo per un buon tratto vittoriosamente, ecco l'importante, ecco il necessario. Presentare incarnato in una creazione eccellente quell'incerto bisogno dimostrato dal pubblico colla stanchezza e colla nausea; rifare insomma ciò ch' avevo già fatto in condizioni morali quasi analoghe alle presenti evocando la simpatica e mesta figura di Margherita Gauthier; ecco lo scopo, ecco la ragione che hanno prodotto le *Idee della signora Aubray*. Le difficoltà sono state immensamente maggiori. Il senso è agitato quindi drammatico per natura; la verità morale è serenamente tranquilla, quindi antidrammatica quasi per essenza. Il dramma in questo caso non può nascere che dalla pura verità morale messa in contrasto colle contingenze sociali. Per tali considerazioni ho dovuto creare la signora Aubray e suo figlio Camillo come due gradazioni del medesimo concetto; l'una alquanto più pratica perchè ha vissuto e sperimentato di più, l'altro sopraffatto intieramente dal principio morale perchè troppo giovine e troppo facile alle generose illusioni. Acciocchè poi il colorito degli altri personaggi non istonasse con quella luce dolce e severa che rivestiva i due principali; e soprattutto, acciocchè la commedia presentasse il meno possibile quel carattere esclusivo ch' è

il naturale difetto delle opere d'antitesi come la mia, mi sono studiato di farvi apparire il senso; ma puro di colpa, ma inconsapevole, ma indifferente com'egli è prima (sempre) che la verità morale non lo rischiari, non lo preservi o raffreni. Margherita doveva diventare Giannina per logica necessità, e non ho esitato un momento nel compire la trasformazione. Era lo scoglio più grande. Valmoreau, Barantin e Luciana mi servirono di gradazioni e di trapassi, rammorbidendo crudezze, e facilitando delicati rapporti di chiaroscuri. Resta ora a sapersi se le *Idee della signora Aubray* avranno nel regno dell'arte eguale influenza della *Signora delle Camelie*. Perchè no, se con esse ho soddisfatto ad un vivo bisogno del pubblico, al bisogno di un'atmosfera morale che rinnovi l'aria molto corrotta del teatro contemporaneo? —

Ecco ciò che potrebbe rispondere Alessandro Dumas figlio a chi l'accusasse di contraddizione; e risponderebbe con quella forma magistrale onde riveste e rinnova quanto gli traversa la mente e passa per la sua penna. Artista e pensatore, non ci sembra difficile ch'egli sia stato condotto al concetto dell' ultima sua commedia dalle considerazioni che abbiamo osato porgli in bocca. Ma quando anche non avesse avuto altra guida che il suo istinto d'artista, non è facile negare che esse non abbiano indirettamente, come spesso succede, influito su questo.

Quanti avevano vista la nuova commedia nella lingua originale e quanti la conoscevano soltanto per lettura, tutti entrarono nella sala del *Niccolini* coll' animo trepidante sull'esito della serata. Che ne sarà, pensavano, di quello stile brioso, elegante, incisivo, accurato che dà all' idee

una snellezza ed una vigoria originali e potenti? Che sarà di quell'azione così calma e così raccolta; di quei caratteri così dolci e così sereni: di quelle passioni così profonde e così dominate dalla ragione: di quell'argutezza così raffinata e così frizzante? I traduttori che sogliono far le versioni pel nostro teatro non lasciavano un raggio di speranza che potesse consolare. In quanto agli attori, è verissimo, ognuno ricordava come le conversazioni lunghe, le discussioni severe, la mancanza d'affetti esaltati, di passioni sconvolte, di gaiezza eccessiva sian cose proprio opposte alla maniera di recitazione de' comici italiani; ricordava come, non imparando mai le loro parti perfettamente a memoria, essi riescano di rado a comunicare al dialogo ordinario quella vivace scorrevolezza e quella varietà d'accento che lo rendono attraente anche senza l'interesse della situazione drammatica. Ma la nota valentia degli artisti non faceva disperare d'un facile sforzo della loro volontà. Fu preciso così. Il traduttore massacrò orribilmente il testo, com'era stato previsto; gli attori, meno poche mende di raffinatezza, recitarono assai bene. Se la signora Fumagalli fosse stata vestita con maggiore severità; se la signora Pezzana avesse dato un contegno alquanto più dignitoso alla Giannina; se i signori Rossi e Bellotti-Bon avessero voluto rinunziare qua e là a certi mezzucci di convenzione de' quali non hanno punto bisogno, la rappresentazione sarebbe riuscita come poche se ne vedono dalle compagnie italiane, e potremmo quasi dire perfetta. Alla bellezza dell'insieme contribuirono anche il Lavaggi e la signorina Campi che ha fatti in un anno rapidi progressi nel cammino dell'arte.

Dato intanto che gli attori avessero imitato le indegnità del traduttore, la commedia del Dumas figlio non sarebbe piaciuta meno. Essa è come le donne delle quali parla il suo Valmoreau : *Elle a la ligne.*

6 Novembre 1867.

ÉMILE AUGIER [1].

Perchè il poeta vuole innamorarci ad ogni costo di questa sua giovinetta che esce or ora dal collegio? Perchè vuol farcela accettare come il solo amor puro, come il solo amor vero, come la sorgente unica della pace e della felicità nella famiglia? Essa, non lo neghiamo, ha in suo favore la freschezza dell'età, la ingenuità delle maniere, la grazia, il pudore, tutte le attrattive dello spirito e del corpo: già un affetto nato a poco a poco, cresciuto e fortificato inconsapevolmente cogli anni; un ideale accarezzato con facile sicurezza nel silenzio della propria cameretta e nelle conversazioni colla più fida amica lungo i viali del giardino. Ha in suo favore finalmente le circostanze che l'hanno fatta vivere insieme, quasi sorella e fratello, con quell'uomo dal precoce istinto di donna già designato come suo sposo futuro, come infallibile compagno dell'intera sua vita..... Ma dopo tutto questo, noi non sappiamo ancora intendere perchè il poeta voglia sbadatamente sacrificarle altri sogni non meno diletti, altre affezioni non meno reali e profonde; perchè prefe-

[1] *Paul Forestier*, comédie en quatre actes en vers (Teatro Niccolini).

risca rendersi fin spietato ed ingiusto verso un'altra creatura degna quanto lei di compassione e di rispetto, piuttosto che dissipare da quella fantasia giovanile le rosee illusioni che si è compiaciuta di formarsi!

Il poeta risponde: Perchè?

> « .... Car le mariage est une chasteté.
> Je n'entends pas bannir les tendresses humaines;
> Seulement, je les veux profondes et sereines:
> Je veux qu'au travailleur servant de reconfort,
> Au lieu d'être un orage, elles lui soient un port. »

Ma allora, torneremo a domandargli, perchè distruggere un legame che può dirsi abbia la castità del matrimonio, quantunque non giurato nè benedetto?

Il poeta risponde: Perchè?

> « Car l'amour, n'étant pas éternel par essence
> S'éteint avec l'ardeur qui lui donne naissance
> Quand la paternité, son complément divin,
> Ne vient pas le doubler d'un sentiment sans fin.
> — C'est la force et l'honneur de ce vieux mariage
> Que seul il peut forger ce solide alliage,
> Et qu'en dehors de lui les enfants, s'il en vient,
> N'étant qu'à l'un des deux, ne sont pas un lien. »

Che avverrebbe dunque se la paternità ricusasse di stringere e di completare il giuramento dato innanzi alla legge e benedetto dal sacerdote? Ecco la tua Lea, o poeta! Guarda a che mai l'ha ridotta cotesta *felicità legale* che tu magnifichi tanto! Credi tu forse che anch'essa non abbia avuto, al pari di Camilla, il suo sogno, il suo ideale di collegio, e che non abbia pianto il giorno che lo vide

svanire rapidamente per sempre ? Credi tu che, mettendo il piede per la prima volta nella sua stanza nuziale, ella non s'immaginasse di cominciare a vivere una vita novella tanto più dolce e tanto più serena da quella intravveduta in nube da ragazza, quanto il possesso della realtà è più prezioso e più caro di tutti i sogni della terra ? Ma, ahimè ! non solamente la paternità non scese a compensare quell'anima ricca di amore ed assetata di più possederne, ma anche non vennero nè la calma apparente, nè il freddo rispetto, nè la cauta finzione per addolcire in qualche modo il suo doloroso disinganno ! Il signor de Clers riuscì un marito brutale, libertino, ubbriaco, e Lea dovette dividersi da un uomo diventato indegno di chiamarla sua moglie. Lo vedi intanto ? Quell'affetto così ardentemente invocato, quella pace così ansiosamente cercata essa li ha omai ritrovata fuori della vita legale. La sua relazione con Paolo non ha nulla che possa rassomigliarla a quei molli piaceri, a quelle passioni febbrili di che si compiacciono, come di divertimento di un giorno, le persone nelle quali la ricchezza snerva ogni vigoria di sentimento. Essa ama ed è riamata con tutta la purezza e la profondità di un affetto vero e costante. Sa quello che può sperare, sa quello che può temere; ed accetta l'incertezza ed i dolori dell'avvenire per la felicità di quel presente che tu, poeta, le invidi e già pensi di rapirle !

Ma il poeta si tura le orecchie a queste nostre parole, e comincia a tentar Lea colla più fina delle seduzioni, domandandole un sacrifizio, una vera prova di amore, dopo di che sarebbe pronto a riconoscere i diritti della

povera donna sopra il cuore di Paolo. Il sacrifizio è duro: la prova incerta e terribile. L'incauta però si lascia facilmente persuadere. Domani, infatti, senza dir nulla all'amante, senza lasciar traccia del suo cammino, essa partirà per qualche luogo lontano, e aspetterà ansiosa quello che la cieca sorte vorrà fare di lei.

La cieca sorte? Abbiamo detto male. La provvidenza, il destino di questo libero mondo dell'Arte è lo stesso poeta; è proprio il suo fiero nemico. Egli quindi, come ha potuto persuaderla senza stento, così intorbiderà senza stento l'intelletto di Paolo: gli soffocherà in seno l'ardore della passione che lo invade; muterà la sua angoscia e la sua disperazione in un breve dispetto, e riescirà a spingerlo sorridendo tra le braccia di quella Camilla che vuole ad ogni costo legata con lui. Non contento di ciò, egli anderà a sconvolgere spietatamente la ragione ed i sensi della misera Lea; le metterà sotto gli occhi pieni di lagrime la stanza nuziale che si aprirà la notte del tre settembre innanzi agli sposi novelli; le farà sentire un crudele, un furibondo bisogno di vendetta contro il destino e contro se stessa; la spingerà fino al delirio, sino a farla deliberatamente gettar in braccio al primo capitato, nell'intento di meritarsi almeno quell'abbandono per qualcosa di sacrilego; poi la lascerà sopravvivere all'orrore dell'onta commessa in sì sciagurato momento.... Ed egli opererà tutto questo collo scopo di assicurare alla sua diletta Camilla una completa vittoria collo scopo di premunire il cuore di Paolo contro ogni debolezza possibile, caso mai la vittima volesse tentare una rivincita.

Però, vi è, o poeta, anche nel tuo regno una potenza superiore a te che si chiama Natura o Verità con nomi diversi; e verrà da essa la vendetta di Lea! Quando sarà il momento, Lea infatti potrà atterrare la tua protetta susurrandole all'orecchio dolorosissime cose ch'ella, felice, ora non sospetta nemmeno. Le dirà:

« La délaissée en guise de remords
Laisse le souvenir, peut-être de transports
Que n' inspirera pas l' épouse triomphante;
Car un cœur par deux fois jamais ne les enfante!
Qu' importent l' abandon, la honte et la douleur?
Le lot de la maîtresse est encor le meilleur,
Et c' est elle qui peut de pitié faire aumône
A cette royauté grelotant sur son trône! »

Quando sarà il momento, quelle vampe funeste che tu credi spente affatto nel seno di Paolo si leveranno allo improvviso gigantesche e terribili. Invano tu gli griderai la sacra parola: dovere! Invano gli metterai davanti le lagrime d' un padre atterrito dalle spaventevoli conseguenze di un'insana passione; invano gli ricorderai la diletta creatura abbandonatasi schifosamente tra le braccia d' un uomo da nulla....

« Elle ne sera plus qu' à moi, la misérable! »

ti risponderà Paolo colla violenza di chi ama anche quando non può più stimare; e il lieto avvenire da te ideato cadrà in rovina senza rimedio! —

Il poeta però non si darà così facilmente per vinto. Tenterà di nobilitar Lea con un nuovo sacrifizio, e questa volta più certo e assai più doloroso del primo. Cercherà render degna di compassione e di affetto la sua Camilla

mostrandocela pronta a sacrificare la vita per non esser di ostacolo alla felicità di Paolo e di Lea. Opererà un nuovo prodigio facendo diventar Paolo assennato, umile e pentito con passaggio repentino.... S'illuderà fino a credere che lo spettacolo di questa inattesa riconciliazione, benedetta così solennemente dal padre di Paolo, debba persuaderci e convertirci alle sue idee. Ma appena avrà pronunziato l'ultima parola della sua opera, noi sentiremo la voce solenne di quella Natura, o Verità, che voglia dirsi, al dominio della quale non isfugge nemmeno il libero regno dell'Arte.

— Tu, o poeta, dirà la voce, hai voluto arditamente ribellarti alle eterne mie leggi, ed eccoti condannato a veder l'opera tua ribellarsi contro di te. Nulla ti son valse le splendide qualità del tuo ingegno, la lunga esperienza della forma, lo squisito magistero dello stile: nulla l'intento di pratica morale che ti ha guidato e che forse ha servito, più d'ogni altra cosa, a trarti fuori del retto cammino. L'arte senza il mio soffio è cosa effimera affatto. L'arte senza la mia luce si snatura colle proprie mani e diviene artifizio! Perchè non sei tornato ad attingere alla mia limpida sorgente? Non è forse inesauribile l'onda che io verso a tutti, o poeta? —

Infatti quanta profondità di osservazione, quanta delicatezza di colori, quanta vigoria di disegno sprecate in un concetto non ben definito nella stessa mente dell'autore! E qual lezione per coloro che cercano nella falsità dei caratteri, nell'esagerazione degli affetti, nell'impossibilità degli avvenimenti quegli effetti che l'arte può aver solamente dal vero!

21 Marzo 1868.

VICTORIEN SARDOU [1].

Vi fu un tempo in cui il teatro italiano poteva quasi dirsi l'unico teatro d'Europa; in cui i nostri artisti erano, senza contrasto, i più grandi artisti del mondo. E quali artisti! Operatori di miracoli, improvvisatori di capolavori, salivano il palcoscenico senza quasi mai sapere un motto nè di quel che dovevano dire, nè di quel che dovevano fare. Il capo-comico, (un artista raddoppiato con un poeta) segnava appena le prime linee dell'azione; l'entusiasmo compiva il resto. Dio mio, che immensa dissipazione fu quella! La nostra fantasia ne rimase estremamente spossata. Tutto ciò che possedevamo di umore, di festività, di sarcasmo, di *vis* comica, di grazia, di abilità nella palestra drammatica fu allora esaurito colla più imprevidente spensieratezza. E sai tu dove? In quella stessa Parigi che al presente è la capitale dell'*esprit* in Europa. E sai tu come si chiamò il discepolo dei nostri Arlecchini, dei nostri Pantaloni, dei nostri Tabarrini, dei nostri Covielli? Molière, un discepolo degno dei maestri, com'essi di lui.

Oggi le parti sono affatto scambiate. Creatori delle *ma-*

[1] *Nos bons villageois*, comédie en cinq actes en prose (Teatro Niccolini).

schere comiche ancora imperfettamente studiate; ammassatori di vaste ricchezze che si giacciono sconosciute o male apprezzate per le biblioteche straniere; noi, i più arguti begliumori del mondo, non sappiamo ora più divertire le nostre serate con quell'attica festività un giorno indivisibile compagna delle nostre Muse. Una malintesa serietà di propositi ha ucciso presso di noi la grazia elegante, l'umore veramente comico, il burlesco ingegnoso, la caricatura sottile. Siamo diventati leziosi, artifiziati, pesanti. Invece di sorridere a fior di labbra ridiamo sguaiatamente; scambiamo il barocco pel bizzarro, l'ampolloso pel magnifico, facciamo peggiori e più dolorose confusioni. Cotesta decadenza, proveniente da mille cause, ha avuto in questi ultimi anni un potente ausiliare nella politica che ci ha invasati. Poteva mai il teatro scamparsela da un' inondazione così generale? Sarebbe stato miracolo. Quindi le nostre scene risuonarono di *articoli di fondo*, di diatribe di ogni colore. Mutaronsi in tribune democratiche, focose e inconsiderate come tutte le tribune. Videro portate sul palcoscenico le misere lotte dei partiti, gli sdegni di parte, gli sfoghi rabbiosi e, quel che è più ingenerosi dei vincitori sui vinti! Or come in tanto frastuono dar retta alla voce pacata e gentile delle Muse?

Ma ecco intanto d' oltr' Alpi una commedia eccellente, che ha sulla fronte un grave pensiero e sulle labbra un risolino satirico dei più raffinati. Eccola fresca di gioventù, piena di vita, di grazia e di beltà... Ricordandoci che un giorno noi facemmo alla Francia di consimili regali e con splendidezza forse molto più larga, accettiamola di buon cuore come un ricambio di delicatezza, e facciamo a questi *Nostri buoni villici* l'accoglienza che meritano.

I *Nos bons villageois* di Sardou rammentano i *Paysans* di Balzac con qualcosa di meno. Balzac, pubblicando il suo libro dopo otto anni d'incertezze diceva di commettere una imprudenza! Sono dunque così terribili cotesti campagnuoli, se con tutto il suo coraggio, il celebre romanziere credette opportuno creare una provincia che non si trova in nessuna carta della Francia, e un generale di corazzieri non mai esistiti negli eserciti del primo impero? Sì; i campagnuoli dell'Avonne, di Soulanges, di Ville-aux-Fayes di cotesto magnifico paesaggio che egli nella lettera di Blondet ci dipinge con mano veramente maestra, sono creature terribili. Memori della Jacquerie, figli dell'89, trionfatori della legge feudale, essi hanno pei terreni un amore sconfinatamente geloso, e in attesa di preda, odiano il lavoro che li potrebbe far vivere da onesti, perchè trovano nella loro miseria un maggior tornaconto. « À voir comments ils s'appuient de leur misère, on devine que ces paysans tremblent de perdre le prétexte des leurs débordements, » dice il suo arguto Blondet; ma ciò non è tutto. Ecco come essi parlano:

« Le paysan sera toujurs le paysan! Ne voyez-vous (mais vous ne connaissez rien à la politique!) que le gouvernement n'a tant mis de droits sur le vin que pour nous repincer notre *quibus* et nous maintenir dans la misère? Le bourgeois et le gouvernement, c'est tout un. *Que* qu'ils deviendraient si nous étions tous riches? Laboureraient-ils leurs champs? feraient-ils la moisson? Il leur faut des malheureux! J'ai été riche pendant dix ans, et je sais bien ce que je pensais des gueux!... » Paragona questo discorso alle tirate del Grinchu dei *Nos*

bons villageois, e conoscerai la differenza che passa tra i campagnuoli di Balzac e quelli di Sardou. Il giovane poeta ha avuto paura anche lui? Ma proseguiamo ancora il confronto perchè la relazione è necessariamente grandissima, sebbene la differenza sia anche più grande. Che sinistre congiure quelle della vallata dell'Avonne!.... Mentre i congiurati discutono alla taverna-caffè del Grand-J-Vert la vecchia megera Tonsard sta in sentinella sull'uscio per assicurare ai bevitori il segreto delle loro parole.... Entra poi nel salone de Soudry a Soulanges. Vedrai che ceffi ti cadranno sott'occhi! Sentirai che machiavellismo distillato in quintessenza! Che cosa diventano innanzi a questa galleria che in Balzac porta il titolo: *Les conspirateurs chez la reine*, i complotti del calunniatore Grinchu, dell'avaro Tétillard, dell'ambizioso Floupin? Che cosa le notti passate a spiare attorno le mura del parco del sindaco per scoprire il supposto amante della baronessa sua moglie, innanzi a quella notte terribile in cui il povero Michaud, l'onorata ed intrepida guardia campestre, è ucciso a tradimento da quegli assassini che escono cheti cheti da un ballo di nozze, per tornarvi poco dopo come se nulla fosse stato, le mani ancora calde del sangue d'un uomo? Che cosa ti parranno quei gridi d'avvisaglia che imitano il gracidare delle rane, quando tu senti nei *Paysans* arrivare il cavallo della vittima? « Il y avait dans le galop furieux du cheval et dans le claquement des étriers vides qui sonnaient je ne sais quoi de désordonné accompagné des ces hennissements significatifs que les chevaux poussent quand ils sont seuls. Bientôt.... le cheval arriva à la grille, haletant et trempé de sueur, mais seul;

il avait cassé ses brides, dans lesquelles il s'était sans doute empêtré. »

Però, se noi ti facciamo notare queste differenze non è per rimproverare il Sardou di non avere dato al suo quadro quelle proporzioni e quel colorito che esso meritava. Balzac infatti scriveva un'opera da pensatore; e destinava il suo libro al legislatore, al pubblicista: egli levava il grido d'allarme in mezzo alla *vertigine democratica che accieca tanti scrittori*, e *mostrava che cosa sia cotesto campagnuolo il quale rende il codice inapplicabile, e riduce la proprietà a qualcosa che è e che non è.... cotesto elemento sociale creato dalla rivoluzione che un giorno o l'altro assorbirà la borghesia, come la borghesia ha divorato la nobiltà.*

Se tu vorrai vedere però nei *Nos bons villageois* una stoccata al suffragio universale, t'ingannerai. Non diremo già che egli non rasenti talvolta le idee serie e profonde. Ma lo fa come la rondine che striscia sui canali per bagnarsi il petto, e impastare con esso la dura poltiglia della quale fabbrica il nido. Il Sardou è parigino, parigino per eccellenza, e come tale ha pel campagnuolo una certa repugnanza che gli onori di consiglier comunale di uno di cotesti paesetti, arieggianti il Bouzy-le-Têtu della commedia non hanno saputo menomamente soggiogare. Guardi bene il lettore: i *buoni villici* sono un pretesto. Appena se n'è servito per ordire le sottilissime fila del proprio lavoro, appena ha trovato l'appiglio da impegnare nell'azione i suoi favoriti parigini, ed ecco che mette da parte quelle figure ridicole che puzzano di borraccina, che parlano un *patois* storpiato, e vestono la cacciatora

di vent'anni fa. Gli è bastato di metter in bocca al barone uno schizzo di cotesti primi elementi del suo lavoro, uno schizzo pieno di esitanze e di pentimenti. *Et tous méchants?* chiede Morisson. *Ah! permettez!* risponde il Barone: *il y a de bonnes gens partout; et puis je n'ai pas dit que l'espèce fût méchante: ma, elle est malicieuse.... Malicieuse!* dopo aver detto: *de ce frottement imparfait avec Paris, il ne résulte en somme qu'un villageois ignorant, doublé d'un parisien corrompu!* E poi egli ha forse visto trionfar tante volte cotesta malizia campagnuola, che ha voluto pigliarsi il gusto di confonderla, di d[illegible]derla, di farle operare il bene anche contro voglia in tutti i cinque lunghissimi atti della sua commedia. Come senti le prime rivelazioni; come sei messo a parte d'un intrigo amoroso cominciato sulle Alpi, e vedi la gentile Genueffa porgere ad Enrico la chiave della porticina del parco con l' incurante leggerezza dell'innocenza; tu provi un senso d'inquietudine e d'ansietà, il quale diventa maggiore appena scorgi sulle peste d'Enrico quelle facce dei tre congiurati, animate d'un ghigno di compiacenza sinistra.

Mentre tutti sono al ballo, mentre tu indovini che quei maligni si trovano di già al loro posto, ecco Enrico che penetra per mezzo di quella chiave in casa del Sindaco. Egli cerca Paolina, la moglie di questi, e trova invece Genueffa la sorella di lei.... Genueffa è imbarazzata di una visita così inattesa. Essa gli aveva dato la chiave perchè Enrico, venendo di giorno, abbreviasse la strada.... Ma trovarsi insieme di notte, soli a quel modo, è ben altra cosa.... Genueffa trema, prega, piange, ed Enrico ne rimane tanto commosso che parte promettendo di ritornare domani, ma

dal portone, e da vero galantuomo. Riuscirà ad andar via senz'esser visto? Sfuggirà agli sguardi di quei suoi invisibili persecutori che contano di assaporare, scoprendolo, una deliziosa vendetta sul Sindaco odiato? Ecco una voce chiamar il Barone mentre questi si trattiene a levar gli orecchini alla moglie che preparasi ad andare a letto. Qualcuno è stato scoperto nel parco, ed è inseguito: tutte le uscite sono guardate, non scapperà. È lui, dice Paolina che sconta con crudi rimorsi una leggerezza fra lei ed Enrico, da lei medesima interrotta appena incominciata: È lui! è stato scoperto, lo sconsigliato! — Enrico infatti, inseguito da ogni parte, rientra nella casa. Egli cerca un uscio, una finestra per non farsi vedere, e correndo come un matto senza saper dove, penetra un'altra volta nella stanza ove è stato poco prima con Genueffa. — Paolina! Una porta, un'uscita! chiede con ansietà alla povera donna che è per isvenirsi.... Ma ormai non v'è più scampo. Là v'è la stanza di Genueffa, qua v'è la stanza di lei.... Bisogna rassegnarsi ad esser trovato, ad essere riconosciuto.... E che dire per iscusarsi? Qual pretesto mettere avanti? La cosa più semplice sarebbe stata confessare che egli veniva per Genueffa! Ma quando nei grandi turbamenti si è mai pensato alle cose più semplici? Una parola che sfugge dalla bocca di Paolina colpisce la fantasia d'Enrico: *Un homme qui fuit, la nuit.... c'est un amant, quand ce n'est pas un voleur....* Il suo partito è preso: si farà arrestare come ladro dei diamanti della baronessa. Un ladro, non un amante! Ecco il primo calcio che Sardou amministra ai suoi contadini. Però se Floupin e Têtillard non trionfano del Barone, ci è sempre Grinchu

che trionfa di Morisson, di quel parigino che viene ad usurpargli il suo cantuccio di fiume dove i pesci sono abituati a farsi accalappiare allegramente da lui: *Les poissons, ils n'y viennent qu'parce qu'ils disent: « V'là l'père Grinchu! allons-y!* »

Però non temere: il poeta vuol farti passare per una serie d'incidenti pieni di affetto e d'interesse. Dopo aver messo Enrico in quella scabrosa situazione si compiacerà di spingerla fino alle più pericolose conseguenze; e allorchè tu crederai che tutto sia irremediabilmente perduto, al tocco della sua bacchetta fatata, egli farà venire la graziosa Genueffa per trovare il bandolo di così impreveduto arruffamento. Genueffa infatti ritorna dal ballo, allegra e vittoriosa. Ha fatto danzare tutti i contadini, li ha storditi colla sua grazia, colla sua vivacità, li ha tutti convertiti in favore del sindaco con una squisita abilità diplomatica. Ma essa non è lieta e raggiante soltanto per ciò.... Oggi Enrico deve chiedere la sua mano, ed ella vuol preparargli una buona accoglienza dalla parte del cognato.... È questa la ricompensa che ella domanda pel servizio reso al Sindaco presso gli amministrati. Finalmente la magica parola è uscita dalla sua bocca! Tutto il castello malaugurato, che i maligni congiuratori erano riusciti a metter su, crolla come per incanto, e i contadini rimangono avviliti innanzi alla felicità del barone, e dei due giovani amanti!

Ma la verità è sempre più forte di noi! Vi è un capitolo nel libro di Balzac già citato, — l'ultimo della seconda parte — che s'intitola: *Le triomphe des vaincus!* Il generale De Montcornet che aveva combattuto sul Da-

nubio contro gli austriaci, ove erano perite attorno a sè tutte le sue legioni di corazzieri, non ha nelle sue possessioni d'Aigues forze bastanti da lottare contro le piccole guerriglie dei campagnuoli, e si vede costretto a mettere all'asta il suo castello se non vuole un giorno o l'altro incontrare la sorte del povero Michaud. Così i contadini vinti (perchè taluni sono già arrestati come presunti autori dell'uccisione di questi, gli altri impediti dalla imponente forza governativa di devastare i boschi del generale) giungono con sorde manovre a ridurlo alla risoluzione disperata di tornare a Parigi. — Anche nella commedia di Sardou vi è questo inevitabile *triomphe des vaincus;* e per quanto contrario dalle proprie intenzioni, l'autore se l'è lasciato scappare di bocca proprio nell'ultime parole. *Alors,* dice il Barone a Morisson, *vous retournez à Paris?* E Morisson : *Ah!... Je me le demande si j'y retourne!*

Ma che c'importa di ciò? Il poeta ha cavato dal suo soggetto tutto quello che aveva intenzione di cavarne, cioè scene umoristiche deliziosissime, scene delicate e spiranti un profumo di primavera, scene ardite, forti, commoventi all'ultimo grado... Non curiamoci d'altro. Tiengli conto ora, se ti dà l'animo, di una risentita mancanza di transizione dal comico al drammatico; d'una perigliosa audacia nella scelta dei mezzi; di una non efficace contemperanza degli elementi satirici con la generale intonazione dei caratteri; d'un abuso non giustificato di quei soliti colpi di pistola! Tieni conto ora, se ti dà l'animo, di qualche esuberanza, di qualche lungaggine, a lui che è nel punto del vero rigoglio, nel punto in cui la vita

dell' ingegno si travasa eccessiva da tutte le parti, insofferente di freno, sdegnosa di limiti! Chi non gli perdonerà tutto ciò ed anche ben altro in riguardo di quelle due scene di Genueffa che sono un miracolo di delicatezza, di affetto, di grazia, di poesia? Chi non gli perdonerà tutto in riguardo di quell'umore che spumeggia e scintilla come un bicchier di Sciampagna; in grazia di quella satira fina sparsa qua e là, che rende poi stupendamente comica la scena in cui il farmacista Floupin vorrebbe indurre il Barone a rinunciare al suo posto di Sindaco?

Gli artisti della Compagnia Bellotti-Bon recitarono questi *Nostri buoni villici* con moltissimo impegno. Mancandoci lo spazio di nominar tutti non parleremo di nessuno in particolare; ma non vogliamo però tacere che la traduzione (cosa che non accade tanto spesso) ci parve fatta con assai buon garbo.

VICTORIEN SARDOU [1].

Nel carnevale del 1761 fu rappresentata in Venezia una commedia nuova.

Un certo Anzoletto, avendo sposato una ragazza senza il consentimento dello zio, era stato da questi cacciato via di casa. Uomo debole, incapace di resistere ai capricci della moglie, spendendo e spandendo per contentare ogni menomo ghiribizzo di lei, egli aveva completamente dato fondo ad un bel patrimonio, già molto intaccato dalle scapatagini celibatarie. Invece di far senno nel vedersi proprio sull'orlo della più misera rovina; invece di trovar modo di rientrare nelle buone grazie dello zio che avrebbe potuto riparare il suo dissesto; invece di resistere alle crescenti esigenze della moglie che aveva cervello assai meno di lui, eccolo a sgomberare dalla vecchia casa perchè Cecilia ne vuole un'altra che abbia le finestre sul Canal Grande, un appartamento con tre stanze di fila, un portico arioso, e la mobilia tutta di nuovo. Al cominciar della commedia infatti, muratori, legnaioli, pittori, tappezzieri lavorano già da due mesi onde montarla con vera splendidezza. Anzoletto, per la smania di metter su

[1] *Maison Neuve*, comédie en cinq actes (Teatro Niccolini).

una casa perfetta, ha preso consiglio da tutti i suoi amici. Ha fatto fare, rifare e poi disfare daccapo, accumulando spese su spese, fatture su fatture, e si è indebitato più che mai. Quando e come pagherà non lo sa nemmen lui. Già deve ancora un anno di pigione per la vecchia casa; non ha pagato anticipatamente, come dovrebbe, quella della nuova; e fin la serva avanza da lui sette mesi di salario. Almeno con tutto ciò avesse la pace in famiglia! Sua sorella invece odia la cognata perchè diventata padrona di casa. Questa, per boria, la tratta d'alto in basso; sicchè non va giorno che per puntiglio o per dispetto non stiano a bisticciarsi. Meneghina inoltre l'ha col fratello che non vuol maritarla: l'ha colla cognata che è stata cagione dello sgombero: l'ha collo zio che punisce anche in lei, che non ci ha colpa, la disubbidienza e i traviamenti di suo fratello. Lasciamo andare lo zio il quale la pensa a suo modo. Per gli altri due Meneghina non ha poi tutti i torti. Anzoletto, che non saprebbe come darle la dote, si è mostrato sempre inesorabile nel rifiutare qualunque partito siasi presentato per lei. Meneghina era riuscita a consolarsene facendo all'amore con un tal Lorenzino e passando le notti a ragionare con lui dalla finestra. Ma ecco! Ad un tratto si muta di casa. E quasi ciò non bastasse, ecco la cognata che prende per sè le stanze migliori. A lei non rimane che una stanza appartata, colle finestre sulla corte. Allora addio Lorenzino! addio notti d'amore! Si figuri qui il lettore che stizza e che scene!

Il primo giorno che vengono nella casa nuova, Cecilia ed Anzoletto hanno pensato di dare un pranzo agli amici,

fra i quali sono il Conte cavalier servente di lei, e certo Fabrizio, un quissimile di parassito. Ma appunto in quel giorno il padrone della vecchia casa fa loro sequestrare mobili e tutto, volendo ad ogni costo esser pagato prima di permettere che si cominci lo sgombero. Appunto in quel giorno l'agente del nuovo padrone di casa viene e riviene pel pagamento anticipato, e i vari lavoranti insistono pel prezzo delle loro fatiche. Anzoletto, che, non ha il becco di' un quattrino, si raccomanda al sig. Conte perchè almeno gli faccia garanzia. E questi: vedremo! sentiremo! cioè: non ne faremo proprio nulla. Arriva l'ora del pranzo, e manca perfino la biancheria da tavola.

Lucietta (la serva). Oh! de diana! El xe po vegnù.

Anzoletto. Cossa voleu?

Lucietta. Quando fenisseli sta massaria? quando vienla sta roba?

Anzoletto. La vegnirà. Abbiè pazenzia, che la vegnirà.

Lucietta. Debotto xe ora de disnar.

Anzoletto. E cussì cossa importa?

Lucietta. Come vorla che pareccemo la tola, se no ghe xe biancheria?

Anzoletto. (Oh poveretto mi!) No se poderessimo inzegnar per ancuo?

Lucietta. Se no ghe metto dei fazioli da man.

Anzoletto. No se poderava tagliarli, e far dei tovagioli?

Lucietta. Orsù, vedo che anca elo, lustrissimo, el se tol spasso de mi; el farà per dar in tel genio alla so novizza. Me despiase della putta, ma non so cossa farghe; la me daga sette mesi de salario, che la me ga da dar, e ghe leverò l'incomodo. Serva de vusustrissima (*parte.*)

Anzoletto. Tolè anca questa, per averghe dito dei tovagioli la va in colera, e la vol el so salario. Mo che zente puntigliosa. Mi sopporto tanto, e i altri no vol sopportar gnente.

Ed ecco nello stesso punto la moglie, la sorella, e poi Fabrizio che viene ad ora precisa.

Cecilia. Sior Anzoletto, gh' avemo delle novità.

Anzoletto. Coss' è stà ?

Cecilia. Vostra sorela ze una bela pettegola.

Meneghina. Sior Anzoletto, vostra mugier xe una gran superba.

Cecilia. O ela, o mi fora da sta casa *(parte.)*

Meneghina. Ghe anderò mi, quando manco ve l' aspeterè *(parte)*.

Anzoletto. Oh che bestie !

Fabrizio. Eccomi a pranzo con voi !

Anzoletto. Sieu maledetto anca vu ! *(parte)*

Le parole della ragazza non sono una minaccia per ispauracchio. Al secondo piano della stessa casa abitano Rosina e Checca, due sorelle colle quali Meneghina ha fatto conoscenza prima di sapere che fossero cugine del suo Lorenzino. Queste volendo metter fine alla trista sorte dei due innamorati mandano a chiamare sior Cristofolo, lo zio (che era amico di famiglia), e con grandissimo stento lo persuadono ad acconsentire al matrimonio della nipote. Mentre, al secondo piano, sior Cristofolo si lascia commovere dalle lagrime di Meneghina, nel primo, cioè in casa d' Anzoletto, tutto è grida e confusione. La moglie rimprovera acerbamente il marito. Il marito dice alla moglie di essersi rovinato soltanto per lei. Gli amici, fidi nella

prospera fortuna, sono già spariti nell'avversa. Che fare intanto? Come riparare? Cecilia è la prima a pensare allo zio. Saputo da Lucietta che esso trovasi nella casa del piano superiore colla Meneghina e con Lorenzino: Animo, vegnì con mi, ella dice al marito.

Anzoletto. Dove?

Cecilia. Vegnì con mi, ve digo.

Anzoletto. Mi no ghe vogio vegnir.

Cecilia. Vegnì, sior pampalugo, e vedarè chi xe vostra mugier.

E afferratolo per un braccio lo conduce via.

Cecilia allora si presentava allo zio con tal' aria mortificata, gli parlava con ragionamenti così fini ed insinuanti che il buon cuore del sior Cristofolo, dimenticando il passato, accordava il suo perdono, e la commedia finiva con la contentezza di tutti.

Noi consigliamo il lettore a leggerla per intero. La cerchi fra le opere del Goldoni; porta il titolo: *La Casa Nuova.* Quanta finezza, quanto brio, quanta grazia di dialogo vi troverà accumulati! Quanta arguta osservazione del cuore umano! E che spontaneità! Che verità! Che limpidezza magnifica d'arte!

Ma dalla *Casa Nuova* del Goldoni alla *Maison Neuve* del Sardou vi è forse molta differenza? Non ci pare. Il fondo della società è sempre rimasto lo stesso. Non sono mutati che gli accessori soltanto, e in qualche modo l'indirizzo. Del resto la medesima smania di lusso, la medesima inconsideratezza, la medesima corruzione. Ne vuoi tu una prova? I due scrittori, ad un secolo di distanza, hanno trovato può dirsi i medesimi tipi. Il sior Cristofolo

è diventato *Genevoix;* Anzoletto è diventato *Réné;* Cecilia si è mutata in *Claire;* il Conte cavalier servente in *De Marsile;* Fabrizio parassita in *Pontarmè.* Cento anni dunque non hanno punto modificato l'uomo? I parigini del 1866 sarebbero uguali ai veneziani del 1761? No. L'onesto negoziante della repubblica nulla vedeva più in là dei suoi conti. Poco urbano ma franco, quando il nipote gli fa il dispetto di maritarsi senza il suo consenso, egli lo scaccia di casa e non vuol più vederlo. Irremovibile nella sua risoluzione, quantunque lo sappia in rovina non corre ad aiutarlo. La bontà del suo cuore è torturata, ma egli non sa risolversi a dimenticare un' offesa fatta non alla sua persona ma alla sua autorità. A quei tempi la famiglia era un piccolo stato ove il padre e gli zii regnavano tutti per diritto divino: e perdonare al ribelle era come transigere, era come un calpestare ciò che credevano aver ricevuto direttamente dal cielo!

Il negoziante moderno, *Genevoix,* al contrario è onesto quanto il primo, ma più illuminato e più gentile. Poichè non crede al diritto divino in fatto di politica, non può averci fede nemmeno in fatto di famiglia. Quindi, senza voler governare sul nipote, lo ama invece, sorveglia su lui; e nel momento del disastro sarà lì all' erta, pronto al soccorso, dimentico d' ogni offesa e incurante di disagio. Quando *Réné* e *Claire* lasciano di nascosto la vecchia casa nel punto di doversi sedere ad un pranzo di famiglia, egli non s'affligge per sè, bensì pei due sconsigliati, ed ordina di lasciare per sempre le due coperte al loro posto esclamando fra i singhiozzi: Ritorneranno! Ritorneranno!

Anzoletto e *Réné* a prima vista non parrebbero la medesima cosa: ma la somiglianza è perfetta se si guarda in fondo. Anzoletto ha sposato *una putta civil* come dice Lucietta, *ma arlevada con un'aria spaventosazza. Claire*, la moglie di *Réné* è venuta fuori da un pensionato ove era cresciuta fra contesse e marchese, ricevendo un' educazione affatto sproporzionata alla sua condizione. Anzoletto è vago del lusso e degli sfoggi, e già imita i costumi aristocratici permettendo a sua moglie un cavalier servente. *Réné* non consente a questo, perchè la società odierna non lo sopporta più, ma imita anche lui il fare delle alte classi, e perciò mantiene una pretesa commediante che gli mangia gli occhi. Onesti tutti e due, ma deboli e traviati per vanità, quando vien l'ora del pericolo perdono subito la testa, e provate una volta le scottature fanno giuramento di non esporsi alla riprova.

Fra il Conte cavalier servente e il *De Marsile* non vi è altra differenza che quella della loro posizione. L'uno è un amante autorizzato, l' altro vuol esserlo di furto o per sorpresa. Se dovessimo scegliere preferiremmo il secondo. In questo almeno c'è il pericolo della colpa, mentre il primo dà fastidio al senso morale colla sua stupida sfacciataggine. Il carattere del conte nella commedia del Goldoni può dirsi appena accennato. Pel *De Marsile* della commedia di Sardou sarebbe stato meglio se lo fosse stato egualmente. *Pontarmè* finalmente è un Fabrizio più corrotto e più raffinato, e non occorre dirne altro.

La differenza maggiore scorgesi nelle donne. Fra Cecilia e *Claire*, tra *Gabrielle* e Meneghina quale diversità! Qual' immensa distanza! Nella nuova commedia la donna

è libera e padrona di se stessa, mescolata in guisa molto attiva a tutto il movimento della società. Quindi sulla donna d'un secolo fa ha il vantaggio di una più squisita pulitezza di maniere, d'una maggiore larghezza d'istruzione, d'una sfera più vasta entro cui esercitarsi. Così non più sdegnuzzi, non più pettegolezzi, ma qualcosa di più serio, se non di più onesto. Forse al presente siamo andati un po' in là; e molte donne hanno scambiato la loro parte cogli uomini. Così tu cercheresti invano nella commedia antica una intraprenditrice di grandi imprese commerciali come la *Théodosie* della *Maison neuve.* Tutt' al più troveresti una intramettente per matrimonio, la Checca. Ma osiamo confessare la nostra debolezza; la donna moderna ci sembra più donna quantunque meno ingenua. *Gabrielle* infatti ci ha commosso, ci ha innamorato; e Meneghina invece non solo ci ha lasciato freddi, ma in alcuni momenti ci ha mosso a dispetto.

Però se tu vuoi trovare un residuo della donna antica guarda *Bastienne* per la bontà; pel pettegolezzo, *Claire* quando riceve la lettera impertinente con cui madama Leguépy le domanda non so che stoffa. Vedrai che l'educazione non ha poi nè corretta nè corrotta la natura tanto da sfigurarla. Quanto al resto, la società moderna si è lanciata molto avanti. Che è Lucietta la serva di Cecilia? *Adéline* e *Bonnefoix*, una cameriera ed un servitore, parlano come i duchi e le duchesse. *Genevoix* visitando il nipote scambia *Adéline* per una gran dama; e stupirà sentendo che *Bonnefoix* è fra i compilatori d'un giornale dove scrive articoli intorno ai doveri dei padroni verso i servitori. E ciò basti pel concetto delle due commedie.

Per quel che riguarda l'arte noi dobbiamo dire ch'essa

è meravigliosa in tutti e due gli scrittori; ma l'italiano però rimane al di sopra del francese perchè più prossimo alla verità. Goldoni ha saputo ordinare la sua favola con una gradazione stupenda. Anco quando ha cercato di accumulare gli avvenimenti è riescito a farlo in modo che non istonino e che non urtino la buona fede dello spettatore. La sua società è troppo ristretta, i suoi personaggi sono, per dir così, troppo casalinghi, e non consentono un complicarsi di casi, e di avventure come la società e i personaggi contemporanei. Goldoni però non ha un altro ideale che la natura. Egli la studia con occhio scrutatore, la sorprende sempre sul fatto; e per spontanea e felice conformazione del suo ingegno ama rendere agli altri la propria sensazione quale l'ha ricevuta, nulla di più, nulla di meno. *Realista* inarrivabile, come oggi lo intendiamo, egli mette in moto persone vive che ti par già di conoscere da gran tempo allorchè le incontri sul teatro la prima volta. E da ciò nasce che di quando in quando gli accade di scordarsi che dovrebbe essere un *realista* sì, ma innanzi tutto un artista.

Sardou nel presente lavoro ci sembra aver mancato a se stesso per ciò che riguarda la disposizione della favola. Vi fa travedere una trascuratezza insolita in lui, un affastellamento esagerato ed una vaghezza del nuovo e del drammatico spinta fino agli eccessi. Ma quanta bellezza nel dialogo! Quanta maestria nelle varie parti! Quanta ricchezza negli accessorii! Se si dovesse paragonare questa commedia alle sue antecedenti prendendola a minuto, noi osiamo credere che le vincerebbe tutte. Nel complesso invece il pubblico vi trova qualcosa di slegato e nel punto stesso di artifiziato che non gli gusta. Gli avvenimenti in-

fatti non corrono spediti, non si intrecciano con naturalezza e con ragionevolezza dal primo all'ultimo atto. Anzi il terzo atto vien trovato troppo pieno, il quarto fuor di luogo e quasi soverchio, il quinto volgare. Nel quarto infatti la situazione diventa un episodio; un episodio vero, se così si vuole, (Vidocq ne narrò uno simile a Balzac), trattato, ne conveniamo, con insuperabile ardimentosità di tocco che onora davvero lo scrittore, ma un fuor d'opera che offende. Nel quinto tutto arriva previsto sin dal prim'atto, allorchè Genevoix esclama: Ritorneranno! Ritorneranno! L'autore ha dovuto fare sforzi incredibili per tirarlo su, e si è visto costretto a ricorrere a mezzucci usati ed abusati che uno scrittore della sua qualità dovrebbe omai lasciare sdegnosamente da parte.

Dopo tuttociò noi abbiamo potuto convincerci alla rappresentazione, come innanzi ce ne eravamo convinti alla lettura, che la critica ed il pubblico parigino si sono mostrati troppo severi verso questa nuova commedia del Sardou. I molti difetti di essa ci paiono compensati ad usura da altrettante bellezze, e il pubblico del Niccolini mostrò d'essere saviamente persuaso di questo ascoltandola per due sere senza esagerazione nè d'entusiasmo nè di permalosità.

L'esecuzione fu accuratissima. La Desclée, che disse la parte di *Claire* con tutta la possibile intelligenza e delicatezza, seppe uscire dagli scogli dell'atto quarto con molta bravura. Per debito di giustizia e d'imparzialità dovremmo nominar tutti, ma accenniamo soltanto Auguste che si fece applaudire sotto le vesti di *Pontarmé* e Jean-Roche che sostenne benissimo la piccola parte del vecchio e sordo intendente *Gudin*.

29 Marzo 1867.

AUGUSTE VACQUERIE [1].

L' autore del *Fils* è il più fervido apostolo di quella chiesa in cui Victor Hugo è pontefice massimo. Le idee, lo stile del maestro si rivelano apertamente ed incisivamente nello stile e nelle idee del discepolo; e quantunque la distanza sia grande, la rassomiglianza non è meno notevole. Vacquerie soprattutto ha voluto essere critico ed artista nel medesimo tempo, nel modo che Victor Hugo ha scritto la prefazione del Cromwell e in una *Hernani*, *Marion De Lorme*, *Le roi s'amuse*, *Les Burgraves*, ec. già pubblicati, ed *Homo*, *Le Théatre en liberté*, *Les Drames de l'Invisible* tuttora inediti. Ma il processo artistico dell' Hugo (ci si consenta di chiamarlo così) nelle mani di chi non poteva adoperarlo con quella potenza di prestigio e di ispirazione che è innegabile nell'autore del *Ruy Blas*, nelle mani del Vacquerie doveva necessariamente mostrare il suo lato debole, anzi scoprire la sua falsità. Giacchè nelle opere d'arte non succede per esempio come nelle meccaniche. Se ti si mette davanti una macchina di nuovissima invenzione, smontati ad uno ad uno

[1] *Le Fils*, comédie en quatre actes du Téatre françaïse (Teatro Niccolini).

i pezzi che la compongono, misurato il valore d'ognuno d'essi, e trovata la legge principale e le proporzioni che regolano il nuovo congegno, tu sei in caso di costruirne una consimile, di modificarla se vuoi, d'adattarla ad uso più utile e più universale. Ma indovinate le ragioni che presedettero alla creazione d'un'opera d'arte, non ti sarà ugualmente facile crearne un'altra compagna col semplice mezzo di coteste ragioni. La differenza ci sembra stia in questo; nell'opera meccanica tutto si riduce a proporzioni, stabilite le quali, gli affetti infallibilmente si rassomigliano; nell'opera d'arte invece, oltre alle proporzioni, v'è qualche cosa che non si impara, che non si toglie ad imprestito, insomma vi è lo *spiroculum vitae*, il quale è indipendente da quelle leggi di proporzioni che avrai indovinate e studiate.

La facoltà critica e la facoltà creatrice hanno, è vero, molti punti di contatto e di rassomiglianza, ma hanno anche moltissimi punti di divergenza e d'allontanamento, e questi sono i più. Cosi la facoltà creatrice ha l'intuito delle regole, o proporzioni che vogliansi dire, donde scaturisce la bellezza d'un'opera d'arte, ma (scriverebbe il Gioberti) in guisa affatto vaga ed indeterminata. La facolta critica, all'opposto, ha cotesto intuito con la possibile nettezza e precisione. *L'incognita* della critica è il modo con cui la legge morta trasformasi in corpo vivente: spesso l'*incognita* della mente artistica è la legge morta che si trova celata nel corpo vivente. L'arte vera è arte spontanea, irreflessa, e vien prodotta da un cumulo di cause così diverse e talora così nascoste che difficilmente possono abbracciarsi con uno sguardo e scoprirsi perfet-

tamente. Il giorno che la riflessione si mescola al lavoro della spontaneità, l'opera artistica perde metà del suo pregio. Il giorno che la riflessione vuol sostituirsi alla spontaneità l'arte è perduta, e rimane il mestiere. Queste due fasi possono dirsi molto esattamente rappresentate la prima da Victor Hugo, da Vacquerie la seconda. I drammi dell'uno infatti sono il *sistema* messo in moto da una mente che ha straordinarie facoltà d'artista: i drammi e le commedie dell'altro sono lo stesso *sistema* messo in moto da un ingegno eletto bensì, ma a cui l'arte non ha voluto confidare il suo segreto.

È innegabile che la superiorità degli antichi su' moderni trovasi tutta nella irreflessione con che essi producevano le opere loro. Oggi però che la critica invade intieramente il campo del sapere, la mente dell'artista non può non aver subito l'influenza di questa smania esaminatrice; ed infatti quanto ha guadagnato in intelligenza, tanto essa ha perduto in ispirazione. Quali sono i rivolgimenti che per tal modo si preparano? Noi non possiamo prevederli. Ma sembra che nel tempio dell'arte s'odano di già mormorare bassamente quelle misteriose voci dell'antichità: I Dei se ne vanno! I Dei se ne vanno!

Come critico il Vacquerie, in onta a qualche esagerazione delle sue idee, è di un'acutezza e d'una larghezza d'osservazione notevolissime. Nella lettera a suo nipote Ernesto Lefèvre [1] egli proclama « la solidarietà dell'ideale e del rèale nell'arte. La solidarietà del pensiero e della forma, della filosofia e dell'interesse, dell'idea e dell'a-

[1] VACQUERIE — *Profils et Grimaces.*

zione, del grande e del vero. Da ciò proviene, egli dice, che io, tra tutte le forme letterarie, preferisco il teatro che è l'azione dell'idea: e tra tutte le forme teatrali il dramma che è la verità della grandezza; da ciò proviene che io amo più madama Dorval che madamigella Rachel; da ciò proviene che il mio attore preferito è Frédérick Lemaître, il creatore di Ruy-Blas e di Robert-Macaire. Io odio tutto ciò che mutila l'umanità, lo spirito senza la materia e la materia senza lo spirito, la tragedia e la commedia.

« Il vero nome dell'antico teatro francese è di teatro cellulare. In una cellula il reale, in un' altra l' ideale; il cuore umano diviso in due parti; la metà del dizionario qui, lì l'altra metà; e tra le due cellule nessuna possibilità di comunicazione.... » Il dramma è l' idea in azione (aveva già scritto anteriormente nel 1855). « Quando il poeta drammatico vuole insegnare una verità, egli non fa come il filòsofo, non la dice, non la insinua frase per frase, non la persuade faticosamente e freddamente, non la dimostra; egli la mostra. Egli la fa azione, la fa uomo o donna, la getta palpitante al cospetto della folla, la fa camminare, cantare, gridare, ridere, piangere, contorcere su d' una scena luminosa. Il dramma è la filosofia vivente. La scena è la meta gloriosa e dolorosa dove vengono in carne ed ossa a metter fuori il loro grido supremo e a terminare le loro passioni tutte le verità che devono divinizzar l'avvenire. Il teatro è il Golgota dell'idea. » Parlando dello sviluppo del teatro, da Eschilo a Molière, egli scrive: « Nella commedia di Molière, e nel dramma di Shakespeare, il poeta non è più visibile, e non per tanto

si sente ancora qua e là, non già distinto come prima ed avente la sua parte speciale, giacchè egli non esiste più individualmente, ma come nascosto dietro i suoi personaggi. Ad un dato punto la commedia di Molière s'arresta, la dissertazione si sostituisce all' azione, e i personaggi fanno da loro stessi ciò che il coro greco faceva per loro; cioè discutono l'idea del lavoro: Arnolfo e Crisalide discutono l'educazione delle donne, Alceste e Filinto le relazioni degli uomini, Orgone e Cleante la devozione, Don Giovanni e Sganarello l'ateismo. — Il poeta sparisce intieramente in Shakespeare e non è riconoscibile che in certi momenti di filosofia diretta e nei monologhi ove i personaggi annunziano anticipatamente ciò che vogliono fare. Così di secolo in secolo il poeta ha emancipato l'azione. Non fu sin dal primo giorno che egli osò abbandonarla. Convenne ch'essa diventasse grande e che il pubblico crescesse con lei; ch'ella parlasse e che il pubblico la comprendesse. Egli ha esitato; s'è allontanato lentamente, rivolgendosi spesso addietro onde guardarla. Per uscir dalla scena ha stentato due mila anni. »

Noi non citiamo a caso e per nulla. Vorremmo far vedere al lettore in che modo il critico è rimasto sempre critico mentre cercava trasformarsi in artista; vorremmo dimostrare l'inefficacia d'un procedimento che *mutatis mutandis* si riduce al tentativo degli antichi retori di voler fare cioè l'opera d'arte a forza di principî e di riflessione.

Nella nuova commedia di Vacquerie *Luigi Berteau*, il figlio, è veramente un'idea fatta uomo: l'idea del dovere e dell'onestà. *Mauvergnat*, è l'idea del male incarnata in un usuraio; l'idea della leggerezza non corrotta vi è di-

ventata *Armando de Bray*. L'idea dell' amore verginale e tenerissimo vi si è fatta *Genoeffa*. L' idea dell' invidia vi si mostra sotto l' aspetto della zitellona *Geltrude*. Però tutte coteste idee non sono arrivate a trasformarsi completamente, a diventare uomini e donne con atti umani, con passioni umane, con vita umana. Quando fu il momento di mettere in moto e di annodare le fila delle loro azioni, il critico prese la mano al poeta sinchè in quasi ogni parola de' personaggi egli rilevò più se stesso che coloro che aveva intenzione di far ragionare od agire. L'inverosimiglianza degli avvenimenti, la stramberia delle premesse, la stranezza delle conseguenze che formano l'insieme del lavoro, unite alla pesantezza dello stile, che riflette nella forma l'ibrido stato del pensiero, provengono da ciò. Il critico, tentando di diventare artista, volle fare una specie di sillogismo, quindi spinse i suoi personaggi in avanti colla rigida tenacità che avrebbe dato ai diversi membri in un'argomentazione qualunque. Ma fosse almeno stato un esatto argomentatore! Giacchè allora non avrebbe fatto commettere al suo *Luigi Berteau* un' azione assai sciocca sotto il pretesto ch'era un dovere d'onestà; nè sarebbe stato costretto a ricorrere ad una ributtante confessione della madre per giungere al possibile scioglimento della commedia!

L'azione pena a distrigarsi da tutto quell'inviluppo di narrazioni lunghe e minuziose, e da tutte quelle analisi psicologiche accumulate ad ogni poco colla visibile intenzione di tratteggiare i caratteri. Quando arriva a liberarsene, scappa focosamente, come per iscatto. Ma poi ritorna subito ad impacciarsi, lasciando sfuggire qui qualche scena

affettuosa, là un periodo pieno di delicatezza, altrove una frase, una parola proprio indovinata, che se non sóno gli splendori sono certamente i lampi dell'ingegno.

Due caratteri sopra tutti sono disegnati con forza e con grazia, quello di Mauvergnat e quello di Genoeffa. Il primo però promette più che non mantenga; invece il secondo mantiene più che non prometta. Dopo la furberia fina e sfacciata che l' usuraio addimostra nel prim'atto, la sua azione nel dramma sembra debba essere di un'influenza più decisiva; ma non è così. Negli atti seguenti la figura di lui si impicciolisce in modo che alla fine dell'atto terzo è già sparita dalla scena. Tale non è Genoeffa. Noi la incontriamo per la prima volta nel punto che mette in opera un pensiero delicato, facendo concorrenza al suo promesso nella rivendicazione della memoria d'un artista morto poveramente. La rivediamo il giorno delle sue nozze, tutta raggiante d'affetto e di pudore. E con quale vereconda candidezza, che si trasfonde anche nel suono della parola, non le sentiamo volgere il discorso al suo fidanzato! Incontratasi con Luigi in un ballo, Genoeffa era stata spinta a fare attenzione al giovane avvocato dalla poca destrezza da lui spiegata nella danza. Il loro amore avendo avuto principio da così futile incidente, nel momento che la loro felicità sta per essere confermata dall'eterno legame, Genoeffa chiede ingenuamente al suo promesso la grazia che egli impari benissimo a danzare, giacchè ella sarebbe gelosa di vederlo ballar male con un'altra donna! Ci dispiace assai di non poter mettere sotto gli occhi del lettore cotesto tratto d'una squisitezza perfetta.

L'esecuzione di questo lavoro fu inappuntabile. La signora Desclée mise nella sua parte tutta la grazia e tutto l'affetto di cui era capace, val quanto dire, fece di Genoeffa una creazione così stupenda e piena d'incanto da non lasciar nulla a desiderare. Lo Chambéry mostrò nel Mauvergnat un curioso tipo d'usuraio, col quale rese benissimo il concetto dell'autore. Il Bondois disse la parte secondaria di Armando de Bray con quell'elegante scioltezza che mostra l'intelligenza e la sperimentatezza d'un vero artista; e la signora Jaillet ed il Portal non furono inferiori agli altri, la prima sotto le vesti di Madama Berteau, il secondo nel personaggio del colonnello Torelly.

19 Maggio 1867.

EDOUARD FOUSSIER - JULES BARBIER [1].

Armando Lestrelle, giovane architetto, a cui l'ingegno e la dottrina preparano di già una bella riputazione ed una splendida fortuna, incontratosi in Enrichetta Dubourg, figlia d'un onesto banchiere, resta talmente preso dalla bellezza della persona e dalla cultura dello spirito d'essa che ne fa subito la domanda a' suoi genitori. Ottenuto il loro consentimento, egli vola a partecipare la lieta novella ad una sua zia, certa signora Lachesnaye, l'unica parente rimastagli al mondo. Questa, che come vedova d'un avvocato ha tutta la prudenza e la discrezione di un uomo di legge, adopera ogni consiglio per distornarlo da tal matrimonio; non già pel motivo ch'ella nutrisca alcuna antipatia verso la gentile Enrichetta, ma perchè è venuta a sapere che la reputazione della signora Dubourg, madre della ragazza, non è quale essa la cercava nella madre della sua futura nipote.

Infatti la signora Dubourg, anima appassionata, poetica e piena di sentimenti esaltati, è da dodici anni l'amante d'un maestro di musica chiamato Francesco Lormier, uno

[1] *Le Maître de la Maison*, comédie en cinq actes (Teatro Niccolini).

di que' tanti genî abortiti che al loro mostrarsi minacciano voler fare *tabula rasa* del passato dell'arte per crearle un presente ed un avvenire più belli, e poi rimangono sempre incompresi ed inerti, pieni di sogni e d'ire fanatiche. Fu tale atteggiamento a vittima dell'ideale, secondato da una figura pallida e capelluta, che vinse facilmente il cuore di Clarissa, sicchè Lormier potè installarsi di piè fermo in casa Dubourg. Ora egli vi pranza, vi fuma, vi si sdraia sui divani, vi fa il chilo dopo desinare, e comanda ai domestici con la perfetta disinvoltura d'uno che trovasi in casa sua. Accecata dalla passione e dall'amor proprio, Clarissa crede scusabile questi modi un po' strani e dice che bisogna addebitarli alla maniera di vivere *tutta artistica* del personaggio. Ma il sig. Dubourg intanto che fa? Non ha egli occhi per vedere quel che ormai non è più un mistero per nessuno? Donde nasce questa inqualificabile tolleranza del disonore del suo nome? È forse tanto balordo da credere alle apparenze d'un'amicizia intima ma non colpevole? È ridicolo? È vile? No: non è nulla di tutto questo. Innanzi alla sua coscienza vi è una forte ragione che lo fa rimaner fermo ed impassibile all'onta che Clarissa gli butta sul viso; egli adora sua figlia e non vuole che quest'angelo di virtù e di candore abbia al cospetto della società una madre disonorata. Fermo nel fare tal sacrifizio alla felicità della figliuola, Dubourg finge di scusare l'aria di padronanza e le sgarbatezze continue di Lormier come stravaganze insite dalla natura nell'organamento degli artisti: finge di credere la visibilissima preferenza della moglie verso il maestrucolo una passione

per l'arte musicale, forse smodata ma non condannabile: e quantunque sappia che operando così non ingannerà affatto la gente, egli crede però nessuno aver diritto di dire che la madre di Enrichetta viva con un amante, innanzi ch'egli, marito, non abbia fatto uno scandalo.

Armando Lestrelle apprende tutto questo dopo la domanda della mano di Enrichetta; ed a tale notizia, invece d'indietreggiare dal suo proponimento, si fortifica maggiormente nella risoluzione già presa. Strappare da quell'aria impura la casta giovinetta; liberarla dalla vista dell'adulterio appena appena dissimulato, ed impedire così ch'ella arrossisca del traviamento della madre; ecco una azione non degna soltanto dell'amor suo, ma anche della sua moralità: ecco un dovere del compimento del quale potrà andar lieto per tutta la vita.

Allora egli incita il sig. Dubourg e finge, per poco, di chiuder gli occhi sulle impertinenze di Lormier. Intanto malgrado l'opposizione di Clarissa che per le maligne insinuazioni dell'amante si era pentita d'aver dato il suo consentimento, il contratto si sottoscrive. Nel punto che il maestro di musica si avanza per mettere, come testimone, anche il suo nome a piè dell'atto nuziale, Armando afferrata la penna servita alla segnatura, la spezza sul tavolino. Fuori da uno scritto così casto un nome così impuro! pensa il giovane sposo distruggendo la penna e Lormier è costretto a fare uno sforzo stragrande per contenersi innanzi ad un insulto tanto grave ed aperto.

Sei settimane dopo il loro matrimonio, Armando ed Enrichetta aprono le serate di conversazione in casa loro con un ballo magnifico. La giovane sposa indossa un a-

bito semplice ed elegante che la rende più bella; ma però è pallida, inquieta, nervosa, ed ogni colpo di campanello la fa trasalire: sorride appena al bel dono d'una collana di perle che le fa la zia (ora innamorata di lei perdutamente), collana che è dolce e dolorosa memoria della madre di Armando. Intanto vien recato per Enrichetta un mazzo di fiori da parte del sig. Dubourg, e il vecchio servitore che lo porta svela al marito la segreta cagione del turbamento di lei: Clarissa deve venire al ballo e condurvi sfacciatamente l'inevitabile Lormier; Enrichetta lo sa, ed il pensiero di quel che sarà per succedere la fa rabbrividire, decisa com'è di non tollerare simile affronto in casa propria. La sua posizione è veramente terribile: il rifiuto di lei diventerà un'accusa per sua madre; sarà un mostrarsi già instruita della grave colpa che questa commette. Ma come fare altrimenti? In questo punto ecco Clarissa, venuta per preparare l'entrata di Lormier, come una cosa affatto ordinaria e naturale.

Al glaciale silenzio, alla resistenza che trova, ella si sdegna, e scoppia in ingiurie, in recriminazioni, in violenze, gridandosi misconosciuta, calunniata. Rimprovera sua figlia di credere ai vaghi rumori che corrono intorno; la chiama ingrata, e fino l'accusa di non averle mai voluto bene. Però, in onta a tutto questo chiasso, Armando tien duro, e dice a fronte alta di non voler ricevere il maestro di musica. Enrichetta ha il coraggio di confermare il rifiuto di suo marito. Clarissa allora, piena di sdegno e di furore, va via dicendo alla figlia che da quel punto dovrà calcolare sua madre come morta per lei; e il sig. Dubourg, che arriva poco dopo, invece della

gioia d'una festa, trova nella casa dei giovani sposi la confusione, il disordine, il ballo rimandato a un' altra volta, Enrichetta svenuta.

Prima d'ora, con l'intenzione di non turbare la felicità di sua figlia, egli aveva potuto soffrire in pace la colpevole relazione della propria-sposa. Ma oggi che questa colpevole relazione vien anche a disturbare la calma della nuova famiglia, egli, non sapendo più sopportare, scioglierà il freno al suo sdegno lungamente rattenuto. Ed eccolo a versare sul viso della moglie e del suo complice i rimproveri più violenti; a svelare il segreto della commedia che per dodici anni ha rappresentato; eccolo da marito ridicolo quale tutti lo credevano, trasformato in giudice terribile e senza pietà. La vendetta ed il castigo essendo omai inevitabili, si comincia da un duello fra il marito e l'amante. Clarissa, spaventata delle terribili conseguenze del suo fallo, e tornata un po' in senno prega Lormier di ricusare di battersi, di partire per sempre per l'Australia. Ma se questi la obbedisce, Dubourg non accetta da lui nè scuse, nè accomodamenti. Il duello si fa colla pistola, e a cinque passi di distanza. Lormier cade subito morto. Però i due colpi son partiti insieme; la sua palla colpisce Dubourg nel petto, lasciandogli appena tanto di vita da poter perdonare la moglie e benedire la figlia.

Questo è il sunto della commedia *Le maître de la maison* che rappresentata nel settembre scorso in Parigi al teatro dell' *Odéon*, fu accolta (meno poche eccezioni), con tanto favore dal pubblico e dalla critica, e, data al nostro teatro *Niccolini* poche sere fa, venne apertamente disapprovata dagli ascoltatori.

Facendo anche molta parte all' esecuzione del teatro *Niccolini* un po' fredda ed indecisa, il motivo di cotesti giudizi così disparati non possiamo trovarlo che nel diverso criterio morale con che i due pubblici hanno guardato il concetto dell' opera.

Quella Clarissa che spiega per quattro atti così sfrontatamente tutto il cinismo dell'adulterio; quelle triste situazioni ove è posta la figlia di buttare il fango nel viso di sua madre, facendosene accusatrice e giudice nel punto stesso; quello sciagurato e tardivo furor del marito che vuol costringere la moglie colpevole ad inginocchiarsi innanzi alla propria figliuola; saranno, non lo neghiamo, scene oltremodo drammatiche, piene di vita e d'interesse, ma feriscono però quanto è di più inviolabile per la coscienza umana, il rispetto ad ogni costo dell' autorità materna; ma deturpano nel regno ideale dell'arte (quasi che non bastasse la realtà), la figura della donna, il matrimonio, la famiglia, tre cose eccelse e divine. Noi non siamo di quelli che si spauriscono di veder portate sulla scena certe tremende verità della vita; anzi veneriamo la mano che arditamente solleva il velo steso su molte piaghe sociali. Ma però il processo che usano gli scrittori nel rivelarle non ci sembra secondo le convenienze ed i principii dell'arte, perchè al più difficile ma sicuro mezzo dell'analisi, essi hanno voluto sostituire l'altro più ovvio della sintesi, adulando così quell'arsura di forti emozioni che ha finito col corrompere il gusto drammatico odierno.

In questo lavoro gli autori (colpa del metodo abbracciato) hanno voluto improvvidamente trasportare sul tea-

tro le avviluppate e moltiplici peripezie del romanzo contemporaneo, disprezzando tutte le leggi che presiedono alla creazione de' due generi, leggi di proporzioni, di spazio, d'ottica, di convenzione ec. ec. di molte delle quali il romanzo o non ha bisogno o si disfà con poco danno. Con che frutto poi, ce lo dirà il personaggio di Clarissa, il più importante. Che cosa farebbe il romanziere nel presentarcela al cominciamento del suo libro? Ci metterebbe subito nella confidenza del carattere d'essa, aprendoci ad una ad una tutte le pieghe di quel cuore, (poichè è convenuto che il cuore abbia delle pieghe) conducendoci a seguire passo a passo i piccoli inizî e l'accrescersi e l'ingigantire della fatale passione di lei. La donna infatti non nasce nè diviene perversa ad un tratto, le catene che la costringono al fallo si compongono spessissimo di tanti piccoli *nulla;* e il romanziere ce li porrebbe davanti, e ci farebbe assistere al loro intrecciarsi fino a vederli diventar grossi e forti, simili ad una di quelle corde di fil di ferro che tengono sospesi ad un'altezza prodigiosa larghissimi ponti. Allora la figura della donna non ci apparirebbe più laida, ributtante ed anche inverosimile. La luce del passato riverserebbe qualche chiarore sulle tenebre del presente, ed avremmo già in mano la chiave della sua corruzione, un marito, un amico, un'amica, una imprudenza, uno scherzo, un'ingenuità, quanto insomma costituisce il sassolino che spezza i piedi di creta a questa statua dal capo d' oro. Ma nella commedia la faccenda è diversa. Infatti chi saprà dire in qual modo Clarissa è così perdutamente innamorata di Lormièr? Chi potrà negare o affermare che Dubourg, immerso ne' suoi affari di banca

non abbia contribuito molto, certamente senza volerlo, alla colpa della moglie? La commedia non ha tempo di spiegare nulla di tutto ciò: le situazioni, gli avvenimenti la incalzano; lo spazio e le ore le mancano.... Avanti, avanti dunque!.... Essa corre e corre dirittamente alla catastrofe.

Con tanta pressa e tanta fretta come vuoi che i personaggi non operino a guisa di costretti e di trascinati? Come vuoi che riflettano bene a' mezzi di cui si servono per arrivare ad uno scopo? Dubourg, onde scusarsi d'un colpevole silenzio di dodici anni, ti dirà che lo ha tenuto per non dare alla figlia una madre disonorata. Ma dopo il matrimonio d'Enrichetta, Clarissa non sarà più forse la madre di lei? E lo scandalo che produrrà un duello, ove i due avversari muoiono entrambi, non coprirà egualmente d'infamia la moglie infedele?

Dopo svelati questi difetti di concetto noi confessiamo volentieri che la commedia è tessuta da mani abilissime. Molte scene sono d'una forza e d'un interesse straordinario, rapide, nette, tremende, e ci hanno fatto davvero rimpiangere tanta potenza d'ingegno che avrebbe potuto essere assai meglio impiegata in un soggetto meno tristamente falso ed esagerato di questo *maître de la maison.*

26 ottobre 1866.

FRANÇOIS PONSARD [1].

Ponsard appartiene alla breve schiera di coloro che si fanno del culto dell'arte un nobil dovere; e direi un sacerdozio, se questa parola non fosse omai screditata. Sembra che egli siasi imposto il grave còmpito di continuare nel secolo decimonono la grande tradizione dell'arte francese, dell'arte classica intendiamo, di cui Racine e Corneille sono gli stipiti colossali, Voltaire e in qualche modo Crébillon i sostegni minori. Non tanto cieco e servile da rimanersi intieramente all'imitazione più o meno perfetta dei maestri presi a modello, egli (dopo il primo passo in piena antichità colla tragedia *Lucrezia*) volle accostarsi al pensiero moderno ed alle nuove esigenze raggirandosi coll'*Agnese di Merania* nel medio evo, poi colla *Carlotta Corday* entrando nel campo intatto e fecondo della rivoluzione francese. Per un classico quest' ultimo tentativo era d'un'arditezza meravigliosa. I più inesorabili precetti dell'antica tragedia vi si vedevano trasgrediti, e contradetti coll'eloquenza del fatto. Marat, Danton, Carlotta parlavano dignitosamente nei versi del discepolo,

[1] *Le Lion amoureux*, comédie en cinq actes en vers (Teatro Niccolini).

senza recare offesa veruna al gusto schifiltoso dei puristi più arrabbiati. Quantunque il valore dell'opera non fosse tanto grande, grandissimo però era quello dell'esempio, perchè una sorgente inesauribile di tragico e di comico si apriva così all'attività delle giovani menti poetiche, e l'arte veniva chiamata a circondare della sua aureola celeste gli eroismi e gli errori di un'epoca che non ha pari nella storia.

Sventuratamente la facoltà creatrice non si è mai manifestata nel Ponsard in equa relazione coi suoi estetici intendimenti. Gli manca quella larghezza e profondità di veduta per cui le poche linee del drammaturgo diventano il ritratto d'un intero periodo di civiltà, uno studio morale compiuto in ogni sua parte. Tito Livio, fu osservato, non confonde come egli fa nella *Lucrezia*, la Roma dei Tarquini colla Roma repubblicana; ed è più semplice, più rapido, più patetico in quattro pagine che non Ponsard in cinque atti. L'arida cronaca di *Agnese di Merania* è assai più drammatica del suo lavoro, ove l'imaginazione non seppe trar profitto degli elementi fecondi che quella gli porgeva. Lo stesso può dirsi della *Carlotta Corday*. Sembra che la forma lo costringa ad uccidere la materia; che la cura dell'alessandrino gli impedisca di badare a ciò che è di più intimo nell'arte e ne costituisce l'essenza. E veramente il suo spirito è sotto un influsso misterioso che lo domina da tiranno e lo intimorisce. Racine e Corneille, ma più questi che quello, gli stan sempre dinnanzi ad avvertirlo, a richiamarlo, a soffocare in lui ogni spontaneità in qualunque grado essa si mostri, quasi dovessero sdegnarsi del vederlo uscire dal loro dominio in cerca di terre nuove o vietate.

Non sarà arditezza quindi affermare che egli per siffatto modo, a furia di studio ingrato e pertinace, ha quasi perduto la coscienza di se stesso. Fin lo stile, che giusta Buffon è l'uomo, fin lo stile manca in lui di schietta personalità, disuguale, non omogeneo, non di getto. Però se questo manco di originalità è visibilissimo in tutte le composizioni drammatiche del Ponsard, non è per tanto a credersi che l'imitazione vi sia praticata con riprovevole grettezza. Sarebbe vera ingiustizia negargli il vanto di scrittore coscienzioso ed onesto; vanto che si equilibra in lui fra la forma e l'idea con esempio assai raro nei tempi che corrono.

Dopo alcuni anni di silenzio, eccolo innanzi al pubblico con un nuovo lavoro. Nella *Carlotta Corday* avea dipinto la rivoluzione francese dal lato tragico. Nel *Lion amoureux* ora ha in mente mostrarcela da uno dei tanti comici aspetti in quel periodo di crisi inevitabili.

Egli ha dato prova di gran finezza nello scegliere l'anno 1795 per epoca del suo tema; ma delle varie fila stupende che questa data gli offriva, ha preso però alcune poche, nè forse le migliori. Con esse, su tela ristretta, ha tessuto un ricamo semplice e gentile; e la squisita esecuzione non fa scorgerne a prima vista la povertà.

Il *terrore* finiva allora allora la sua opera distruttrice e salutare. La società sentiva il bisogno di distrarsi da quelle sanguinose memorie, ed anelava nel punto stesso a prendere una rivincita qualunque, che gli eccessi della rivoluzione giustificavan d'avanzo. Però il furore che aveva d'uopo di farsi gentile, quando cercò addestrarsi nella galanteria, scambiolla colla corruzione; e lo sdegno

degli eccessi rivoluzionari, sprezzando la giusta misura diventò la reazione che si accoppiava al tradimento. Galanteria corrotta, reazione crescente si davano convegno nelle sale di Madama Tallien, la spiritosa spagnuola, che forse tentava colla onnipotenza delle grazie disarmar gli spiriti bellicosi e persuaderli ad una conciliazione impossibile. Tale antistorica conciliazione tra la convenzione e il vecchio regime è quella che ha scelto il poeta per fondamento del suo lavoro. Vediamo in che modo.

Humbert (non quello della storia) è un generoso convenzionalista, dopo il 9 termidoro membro del Comitato di salute pubblica. Vissuto in mezzo all'eroismo dei campi di battaglia, quando il *terrore* mieteva innumerevoli vittime e s' insozzava, non ha mai avuto occasione di veder distrutto il suo ideale politico della brutale realtà degli avvenimenti. È il leone che non conosce altra febbre all'infuori di quella del patriottismo. Invitato infatti alle riunioni di Madama Tallien, ha negato sempre di intervenirvi; e quando Hoche, che vuole portarvelo seco gli accenna la bellezza delle donne che la frequentano, egli se ne sdegna più fortemente.

HOCHE.

: . . . . . Et quoi! nulle femme, jamais.....

HUMBERT

Jamais! Les plus beaux jeux me laissent fort en paix.
Les luttes au forum, la guerre à la frontière
Voilà ce qui remplit mon existence entière.
Ou soldat, ou tribun, je n' ai point des loisirs
Que je puisse donner aux amoureux soupirs;

Qu'un muscadin s'exerce à la galanterie,
Ma seule passion, á moi, c'est la patrie.
Tous les trasports fiévreux que l'on prête aux amants
Leurs adorations et leurs emportements
Brouilles et repentirs, je ressens tout pour elle,
Je tressaille d'orgueil à la voir grande et belle;
Et je ne conçois pas que vivant de nos jours
Un homme puisse au coeur avoir d'autres amours!

Ma ecco apparire nella tana stessa del leone una gentile vedovina, la marchesa di Maupas, bellissima fra le grazie che rallegrano i complotti politici in casa Tallien. Essa viene ad implorare per mezzo di Humbert la grazia di suo padre. Il fiero repubblicano, che or ora ha detto nessun occhio di donna poter disturbare la sua pace, è subitamente colto da sbalordimento e da commozione.

HUMBERT.

Que veux-tu, citoyenne?

MARQUISE.

Avant tout
Je voudrais bien, monsieur, ne pas rester debout.
Veuillez être assez bon pour approcher un siège.

Datagli questa lezione di cortesia, la marchesa spiega tutte le arti per vincere una ruvidezza che ha già scoperto cedevole innanzi le sue attrattive. Il passato è richiamato alla mente del convenzionalista con colori seducentissimi, essendo la loro giovinezza trascorsa insieme alla campagna, simile ad un idillio. Il cuore del leone già si sente intenerito, e s'inebria di quei ricordi.... La gra-

zia del vecchio emigrato sarà ottenuta. Però il trionfo della marchesa non deve arrestarsi qui: essa ha incombenza di attirare Humbert da madama Tallien. Il leone dapprima risentirà l'antica fierezza, e rifiuterà sdegnosamente.... Ma come durare nel niego quando la gentile tentatrice gli dirà non poter crederlo così scortese da sdegnar di comparire in un luogo ove gli sarà dato rivederla? Il leone senza accorgersene già obbedisce ad una mano che dolcemente lo guida. Cercherà pretesti, troverà sofismi che lo giustifichino innanzi la sua coscienza, e anderà.

Le sale di madama Tallien sono il caos. Giammai si videro elementi così diversi e discordi accozzati insieme in una conversazione. Barras, Bourdon, Hoche, Napoleone che per presentarsi avea richiesto a madama un taglio di panno con cui farsi l'abito; giovani galanti, snervati e corrotti; emigrati a cui i dolori dell'esilio hanno fatto scordare i doveri di cittadini; donne nelle quali l'eleganza e la bellezza sono pari alla civetteria ed al cinismo; ecco dove Humbert è in mezzo a chi recava la sua fede incorrotta nella repubblica e i suoi sdegni generosi. Il figlio dell'89 potrà resistere agli epigrammi ed alle accuse lanciate contro la rivoluzione da quel meschino nobilume che congiura e attende uno sbarco di emigrati sulle coste della Brettagna, per attaccare e distruggere la repubblica e, se occorrerà, la nazione? Finchè egli parla colla marchesa della grazia ottenuta, finchè questa può distrarlo artifiziatamente da quei discorsi reazionari, Humbert non cura, nè guarda chi lo circonda.... Ma appena un motto gli ferisce l'orecchio, appena la benda gli cade dagli occhi, appena si vede faccia a faccia coi suoi nemici, il ruggito del leone scappa fuori improvviso.

HUMBERT.

Ah ! la réaction est ici dans son camp !
Le royalisme y regne et s'y fait provocant !
Il croit abattr avec ces petites manoeuvres
La révolution, ses hommes et ses oeuvres !
Il croit qu'on laissera, par un lâche abandon
Sur le pieds du Titan grimper le mirmidon !
Savez-vous, muscadins, vous qui fouettez les femmes
Ce qu'ont fait l'an dernier ces montagnards infâmes ?
Il fallait affronter bien autres gens que vous ;
L'Europe se rouait toute entière sur nous;
Ils ont fait se dresser, juste au mois ou nous sommes
Quatorze corps d'armée, et douze cent mille hommes,
Qui, la pique à la main, en haillons, sans souliers
Ont repoussé l'assaut de dix rois alliés.
Ces héros, muscadins, bravant les carabines,
Ces nobles va-nu-pïeds, agioteurs repus,
S'élançaient vers la gloire et non vers les écus :
Ces français, émigrés, défendaient la patrie
Par vous et l'étranger envahie et meurtrie.
Est-ce un souffle puissant qui pousse ces vainqueurs
Et court en un instant dans des milliers de coeurs ?
A lutter contre lui vous sentez-vous de taille,
Et ne seriez-vous pas tous broyés comme paille ?
Allez, assaillez-nous d'injures: évoquez
Le souvenir d'excès par vous seuls provoqués;
Vous qu'un rugissement faisait rentrer sous terre,
Agacez aujourd'hui le lion débonnaire;
La Convention peut, comme l'ancien Romain,
Sur l'autel attesté posant sa forte main,
Répondre fièrement alors qu'on l'injurie :
« Je jure qu'en ce jour j'ai sauvé la patrie ! »

Il padre della Marchesa torna dall'esilio, ma punto mutato nelle sue convinzioni politiche. Quando conosce di che premio la figlia vorrebbe ricambiare l' intercessore della sua grazia, il suo orgoglio di patrizio si sveglia furioso ed inesorabile, e il cuor del genitore non dà più palpiti dentro il petto del legittimista. Domani tornerà al suo posto. Gl'inglesi favoriscono lo sbarco degli emigrati; la Vandea è un vulcano in eruzione: egli impugnerà le armi contro le libere istituzioni della sua patria: ed essa, sua figlia, gli propone l'alleanza coi nemici del trono e della fede? Ecco un doloroso sacrifizio all'ubbidienza paterna. Dovesse infrangersi la sua vita, essa lo compirà. Intanto Humbert l'attende inebriato di tutte le dolcezze del suo affetto speranzoso; ma invece d'una lieta risposta, ella medesima anderà a palesargli la dolorosa novella e a dirgli la prima e forse l'ultima parola d'amore. Giammai sventura scese più impreveduta di questa!

O Dieu! moi qui l'aimais comme l'on n'aime pas!
— Trop! — Mon honneur confus se l'avouait tout bas.
Si vous voulez me rendre aux soins de la patrie,
Rendez-moi donc l'ardeur que vous avez tarie,
Rendez-moi mes élans, ma verve, mes courroux,
Et le pouvoir d'aimer autre chose que vous;
Effacez votre image ou faites-moi renaître
Tel que j étais, madame, avant de vous connaître!

Dopo questo grido, il leone sente un'altra volta l'antica febbre patriotica che per poco non aveva ceduto intiero il posto alla recente dell'amore. Hoche parte per la Brettagna; egli sarà il suo luogotenente, e la giornata di Quibéron lo vedrà fulminare contro i nuovi pigmei

che ardiscono assalire l'immenso colosso della repubblica. I fuorusciti già sono stati vinti. Presi colle armi alla mano verranno tutti fucilati perchè ogni capitolazione era stata dal governo interdetta. Il padre della Marchesa è nel novero d'essi. Anelante ella viene da Parigi, si getta ai piedi di Humbert scongiurandolo di salvare suo padre con una pietosa menzogna. Ma questa volta siamo in mezzo al campo di battaglia: la voce del dovere parla inesorabilmente nel cuor del soldato: egli ricusa. Hoche però, a cui l'amore dell'amico per la Marchesa non è più un mistero, vedendo tanta virtù e tanta abnegazione trova egli il mezzo di salvare un'altra volta il vecchio legittimista, e così unire quei due poveri cuori ben meritevoli di tanto bene. L'incorreggibile gentiluomo ripiglia di nuovo la via dell'esilio e vuol costringer la figlia a seguirlo... Ma questa matta testardaggine non è più degna di un nuovo sacrifizio. Senza contraddire al suo dovere di figlia, essa rimane allora ove il dovere di sposa le impone.

Poverissima, come si vede da questo rendiconto, è la tela della commedia. Tranne il carattere della Marchesa inciso con energia ed abile sicurezza di mano, gli altri sono o accennati appena o languidamente sviluppati. Humbert è un vero leone? No, anzi il suo carattere è il più incerto ed indeciso della commedia. Dapprima sembra che la lotta tra lui e qualunque bellezza volesse tentarlo dovrebbe essere lunga ed ostinata: ma la Marchesa si mostra appena, e già può dire al par di Cesare: *veni*, *vidi*, *vici*. Nè il suo trionfo è illusorio, o superficiale. Havvi un punto in cui la voce della patria ripete il grido di Vergniaud: alla frontiera! Fra quel grido, rappresentato

da Hoche nella commedia, e la speranza d' una risposta della Marchesa egli indugia, e non sa decidersi; egli, Humbert, il fiero convenzionalista che pochi giorni avanti non riusciva a concepire come in quell' età si potesse aver altri amori che quello della patria! Questo trapasso così subitaneo e stonante sarà qualche volta pur troppo vero in natura, e l'autore voleva forse dimostrare con esso fin dove arriva l' azione snervante delle lusinghe femminili. Ma nel regno dell' arte il combattimento tra la passione e il dovere sarebbe stato più vero e sublime; i suoi maestri lo seppero.

Del resto, gli accessori della commedia sono d'un bel colorito storico, e fanno armonia col gruppo principale. Quei popolani pronti sempre, quando è il bisogno, a diventare i soldati della patria; quella Cérès ora vivandiera, e già Dea della ragione; lo stesso padre della Marchesa, e il giovane De Vaugris, tipo della nobiltà francese d'allora, che va alla morte con tale indifferenza da strappare dalla bocca del vincitore: *ce sont aussi des braves!* (un elogio sublime!) tutti dipingono l' epoca del 1795 con mirabile verità.

I richiami classici non mancano. Nelle prime scene troverai un accenno all' Alceste del *Misantropo* ed alla Celimene. Qualche altro punto ti farà pensare a Corneille ed a Voltaire, perchè sentendo parlare il padre non potrai fare a meno di pronunziare i nomi del vecchio Orazio o di Lusignano.

Per ciò che riguarda lo stile potrà con poca variazione riportarsi quello che nel 1847 ne diceva un critico autorevole, Gustavo Planche:

« Il poeta maneggia il verso con una libertà e facilità che sarebbe stoltezza negare. Vi ha nella sua maniera tre elementi che non possono accordarsi tra loro: la perifrasi, il tono familiare, e poi un tono intermedio a cui non so qual nome imporre. Per la perifrasi si accosterebbe alla scuola imperialista, ed uso appositamente la forma condizionale per non dare al mio pensiero il colore di un'accusa. Pel tono familiare egli vorrebbe avvicinarsi a Corneille, e qualche volta, lo confesso con piacere, egli raggiunge la grandiosità. Quanto al tono intermedio, non so veramente come chiamarlo; non è nè la perifrasi nè il tono familiare, ma pure è assai difficile a caratterizzarsi. Monotono, privo di valor letterario, di precisione e di chiarezza, affatica l'attenzione senza giammai commuovere il cuore o elevare il pensiero. Colla riunione, o meglio colla *sovrapposizione* di questi tre elementi, il Ponsard si è formato uno stile che non ha certamente una vera originalità, ma che talvolta incanta l'orecchio, e può fare illusione agli spiriti poco sperimentati. Troppo spesso il tono familiare scende sino al triviale, e stuona nel periodo al pari d'una nota falsa, come suole avvenire ogni qual volta lo stile manchi d'unità. Il suo, propriamente parlando, non ha nulla di personale. Non solamente ricorda Corneille pel tono familiare, e la scuola imperialista per la perifrasi, ma in più luoghi, anche lo splendore fanciullesco di quella scuola che per qualche tempo si è chiamata nuova, ed è vecchia di non pochi anni. »

Non può negarsi però che in questa recente commedia egli si mostri più agile nel maneggio del suo strumento. In alcuni momenti, quando il nobile entusiasmo della pa-

tria o l'affetto lo vincono, non istenta a trovare l'accento rapido e forte come il pensiero. Le transizioni allora gli vengono spontanee, e il cambiare dei toni si avverte ma non dispiace! — L' opera del Ponsard è degna finalmente del trionfo che ha ricevuto a Parigi? Senza offesa del valente scrittore, osiamo dire di no. Quel soffio d' aura repubblicana che dà vita a tutto il componimento, presso un popolo che pretende aver la repubblica nel sangue e nelle midolle, fu una raccomandazione più che sufficiente perchè sotto l' egida del patriota non si osasse toccare menomamente il poeta!

27 Marzo 1866.

FRANÇOIS PONSARD [1].

Ponsard è l'ultimo poeta drammatico della letteratura archeologica francese. Quando Victor Hugo trionfava in teatro come aveva già trionfato nella lirica e nel romanzo, i fautori del classicismo si credettero rinati all'apparire della *Lucrèce.* L'arte antica, la grand'arte di Corneille parve racchiusa in quell'arca che galleggiava sulle acque del diluvio universale del romanticismo, e si aspettò con ansietà che esse si fossero abbassate onde vederla inceder da regina sulla terra e rallegrarla del suo immortale sorriso. In quel tempo classici e romantici non s'erano ancora accorti che facevano una deplorabile guerra di sole parole, e che le loro teoriche d'estetica, vecchie e nuove, avevano un punto di coincidenza che le riduceva tutte ad un parologismo meschino. Si trattava infatti di ridar vita a letterature già morte e sepolte; e per cotesto non valeva la pena di lasciare i greci ed i romani, personaggi belli, grandiosi e severi, e darsi in braccio agli spagnuoli ed ai tedeschi del medio evo, o aggirarsi tra le corti corrotte di alcuni re di Francia allora messi capricciosamente in voga. Ambedue le scuole non seppero persuadersi che

[1] *Galilée*, comédie en trois actes (Teatro Niccolini).

lo spirito moderno doveva trovare un mezzo più confacente all'indirizzo critico contemporaneo per tradurre nel regno dell'arte le idee e le azioni del passato con verità e con giustizia. Ambedue non vollero credere che gli spagnuoli, i tedeschi del medio evo, e i francesi del Risorgimento risuscitati sul teatro dai romantici, non meno dei greci e dei romani risuscitati dai classici (se avessero potuto esser spettatori delle loro rappresentazioni) avrebbero ascoltato con gran sorpresa quelle pretenziose caricature dove l'antico ed il nuovo stonavano orribilmente, ed avrebbero finito per ridersi di cuore della nostra serietà. Però i romantici ebbero sui classici questo vantaggio: si studiarono di imitare una data *forma* storica onde adattarla ad un dato *soggetto* storico; e l'*Hernani*, che parve fin troppo spagnuolo, fu la quintessenza del *Romancero del Cïd* passata a traverso la vivacissima fantasia di Victor Hugo. Vero è che al mosaico dell'antichità essi sostituirono il mosaico del medio evo; ma almeno non commisero l'errore di adattare la *forma* antica al *soggetto* moderno. Vero è che non seppero penetrare fin dentro lo spirito della storia; ma almeno giunsero a colorirne discretamente l' esteriore, e se non le infusero la vita, la galvanizzarono con successo. Il classicismo, o meglio Ponsard, non seppe arrivare nemmeno a questo.

Ritornando fino a Corneille, egli rinnegava ad un tratto quasi due secoli d' arte; e così non solo l' arte del suo paese, ma anche quella di tutte altre letterature moderne. Quel passo indietro poteva dirsi una condanna severa di quanto era stato fatto sul teatro da tanti poeti; di quanto era stato discusso nei libri da tanti critici: di quanto im-

ponevano le esigenze così straordinariamente diverse dal gusto del pubblico. Ognuno dunque ebbe il diritto di domandare una ricca sostituzione a ciò che veniva sdegnosamente rigettato, una rinnovazione conciliante di quello che aveva dato origine al rivolgimento letterario del 1830. In tal modo soltanto potevano persuaderci che se i romantici col fatto avevano avuto torto, se si erano perduti in un delirio d'idealismo sconfinato; i classici potevano riformare qualcosa senza distruggere completamente. Ponsard fallì al suo intento. E poichè la sua scuola non ha
avuto un nome di sostituirgli, così il predominio di lui ha potuto durare fin oggi. Ma può ben dirsi però che ogni sua nuova opera gli abbia portato via un brano della porpora che l'entusiasmo dei suoi partigiani gli aveva gettato sulle spalle. L'ultimo brindello ne è caduto ieri colla prima rappresentazione del *Galilée.*

L'attitudine drammatica del Ponsard è un'illusione giovanile che gli vive tuttora nel cervello accademico. Quando i suoi amici acclamarono al *Corneille* redivivo, scambiarono pedantescamente il vigoroso ed elegante verseggiatore col poeta drammatico di cui andavano in traccia. Tolto infatti questo pregio non ordinario del verso invano cercherebbonsi in lui quelle potenti facoltà d'immaginazione e di sentimento che comunicano all'opera teatrale il movimento e la vita. La sua individualità secca e ristretta si svolge come il tema di una *variazione* dalla repubblica romana alla repubblica francese, passando a traverso il medio evo ed il risorgimento. Talvolta è un impeto lirico che ha del grande, spesso una declamazione puramente rettorica : nè va più in là. Egli cura minuziosa-

mente ed ostinatamente una forma determinata che si è proposta come modello, quella forma che nelle mani di *Corneille* potè sembrar colossale per l'anima che scintillava a traverso il suo involucro, e che senza di essa ora apparisce ristretta e meschina all'eccesso. Se il soggetto che gli porge la storia è per se medesimo di linee così larghe e così maestose da sopravanzare i limiti che si è imposti, egli non osando slargarli quasi temesse di smarrirsi, lo mutila per ridurlo alle proporzioni stabilite. Non fa d'uopo accennare quindi come egli sfugga di avventurarsi nel caos misterioso delle passioni, come egli eviti la profonda e vivace pittura dei caratteri, e come della storia tolga ad imprestito solamente una debole vernice. Imitatore, ha esagerato la maniera del suo maestro. Non ha inteso quel bisogno di spazio, di libertà che *Corneille* sentiva malgrado i tempi in cui visse; ed ora soffre, stiamo per dire, di quella mancanza d'aria che improvvidamente ha cercato.

Il processo artistico di *Corneille* noi lo comprendiamo perfettamente. Egli non poteva studiare la storia in modo diverso dai suoi contemporanei; non poteva evitare certi scrupoli scolastici anche quando il suo genio gli consigliava di lasciarsi andare più oltre: quindi non ci meravigliamo della trasformazione subìta dal *Cid* nel passare a lui da *Guillen de Castro* e da *Don Giambattista Bramante;* nè stupiamo dal veder trasparire i gentiluomini parigini e l'ideale della scuola francese sotto le sembianze degli eroi cavallereschi della Spagna antica. Quello che non sappiamo capire è come un uomo possa oggi attenersi così fermo al passato mentre tutto è mutato attorno

a lui, mentre gli studi storici hanno fatto progressi cotanto straordinarii, mentre l' ideale dell'arte si è, (massime in questi ultimi anni) trasformato ed ingrandito maravigliosamente. Ponsard ci sembra quindi *plus royaliste que le roi;* ed è questo suo puritanismo conservatore quello che ha maggiormente nociuto alla scuola che lo accetta come rappresentante e come capo.

Il suo *Galilée* infatti è la miseria classica ridotta all'estremo; cioè un Galileo falso come storia e più falso come arte. Quello della storia è assai più grande, è assai più poetico ; ma una figura epica, se così si vuole, non già drammatica come Ponsard ha creduto. Per salire sul teatro non ha condizioni sufficienti di moto, di contraddizione, di lotta esteriore. La vita di lui si è tutta raccolta nella parte più segreta dell'anima sua ; il vero, il grandioso, il lagrimevole dramma si compie lì, nell'intimo: e al di fuori se ne vedono appena le più sbiadite conseguenze.

Ponsard inoltre ha creato un Galileo affatto estraneo la suo secolo e non solo come uomo, ma anche come scienziato. Però riducendolo ad una specie d'astrazione, ad un che nè per intero ideale nè per intero reale, si trovò impacciato quando la realtà gli venne innanzi bruscamente coll'atto dell'abiura.

Come spiegare quest'atto dopo aver messo in bocca al suo protagonista i seguenti versi ?

> Allez, persécuteurs ! Lancez vos anathèmes ?
> Je suis religieux beaucoup plus que vous mêmes.
> Dieu, que vous invoquez, mieux que vous je le sers !
> Ce petit tas de boue est pour vous l'univers:

Pour moi sur tous les points l'oeuvre divine éclate;
Vous le rétrécissez, et, moi, je la dilate;
Comme on mettait des rois au char triomphateur
Je mets des univers aux pieds du Créateur.
— Science, amour du vrai, flamme pure et sacrée
Sublime passion par Dieu même inspirée,
Contre tous le périls arme-moi, soutiens-moi;
Èléve ma constance au niveau de ma foi!
Et puisse le bûcher expier mon génie
Avant que ton amant, Vérité, te renie!
En étouffant ma voix, on n'étouffera pas
Mon vif enseignement, grandi par mon trépas;
Il vole, il est dans l'air, conquérant invisible;
Il est dans les esprits, ce temple inaccessible.
La lumière a pourtant jailli de mon cerveau;
Vous n'arrêterez plus, tyrans, ce jour nouveau.
Je légue à l'avenir mon âme tout entiére,
Et fais l'humanité de mon oeuvre héritière.

(*Acte deuxième, Scène première*)

Il fatto non era tale da potersi dissimulare od alterare a piacimento del poeta. Il tribunale dell'inquisizione a cui non era riuscito di trionfare del Bruno ebbe una gran vittoria su questo colosso dell'intelligenza, e sforzollo a rinnegare quelle immortali verità che gli si erano rivelate nella meditazione scientifica. Fu viltà di cuore? Fu debolezza di spirito? Non lo sappiamo, e forse non lo sapremo giammai. Ma l'arte non può intanto accettare la meschina soluzione del Ponsard che fa sacrificare da Galileo i diritti santissimi del vero alla domestica felicità della propria figlia. Nulla poteva imaginarsi di più gretto e di più triviale per degradare la nobile figura dell'immortale Pisano.

Se Ponsard avesse studiato meglio il secolo in cui questi nacque e morì; se avesse penetrato lo sconvolgimento universale delle coscienze, l'incertezza smaniosa che travagliava gli spiriti dei pensatori, e l'influenza terribile ed universale delle dottrine cattoliche; se avesse meditato che era spettacolo più grande la caduta di un'altissima mente sotto il peso straordinario delle proprie scoperte, più grande assai di quella vile menzogna che ha voluto porgli sulle labbra; egli, ci sembra, avrebbe potuto mostrarci un Galileo più vero e nello stesso tempo più maestoso. Ma allora il dramma non doveva finire in Roma nella sala dell'Inquisizione, bensì nella villa di Arcetri e colla vita di Galileo. Prima di piegarsi a leggere la formola rinnegatrice, il pensatore dovette combattere terribilmente contro se stesso, ora in favore della sua fede, ora in favore della sua ragione: dovette provare atroci martirii morali molto peggiori della tortura fisica che gli fu risparmiata, e finalmente soccombere sinceramente, con convinzione, forse vinto più dal sentimento che dal raziocinio, forse schiacciato dall'autorità e dal prestigio della Roma papale che allora gravava dall' alto del Vaticano sull' intiera Europa, anzi sul mondo tutto. Ma nella solitudine della sua villa d' Arcetri chi sa quante volte la ragione e la verità non ripresero il sopravvento sulla autorità della Chiesa e i doveri del credente! Chi sa quante volte si rinnovarono quelle acerbe battaglie, e chi sa quante volte fu vincitore, e quante altre soccombette al peso che gli aveva fatto leggere in Roma l'abiura fatale! Spiato, sorvegliato nei menomi suoi atti, chi può dire che egli non ebbe rimorso di essere stato troppo

debole innanzi alla morte? O che non morisse nel convincimento di avere errato, o almeno nell'incertezza di aver potuto sbagliare?

È questa la terribile catastrofe che Ponsard nel suo lavoro non ha nemmeno accennato; è questo, se non ci inganniamo, il solo punto in cui Galileo diventa sublimemente drammatico, ma però non tale da potere essere trasportato sulla scena. Tutto è intimo, tutto è segreto in questi gravi momenti; e la lotta, restando semplicemente morale, sfugge alle prese più delicate dell'arte.

La figura di Galileo poi non è tale che in un dramma che s'intitola dal suo nome possa rimanere d'influenza secondaria sull'intero sviluppo dell'azione; ed un'azione in cui egli sia motore unico e principale è difficile, per non dire impossibile, ricavarla dagli elementi della sua vita. Il poeta ha contro di sè la storia e l'ideale, nè può non rimaner vinto da quelle due forze riunite.

Per mostrare il modo con cui Ponsard ha trattato storicamente il soggetto basterà citare gli ultimi due versi della commedia:

LE PRÉSIDENT *(à Galilée)*

« La prison qu'on t'assigne est un cloître à Livourne.

ANTONIA *(se jetant dans les bras de Galilée).*

« Va, nous t'y suivrons, père.

GALILÉE *(a part, en se relevant et en frappant du pied la terre)*

« Et pourtant elle tourne! »

Quanto costa una rima!

I critici francesi hanno scritto del *Galilée* con parca severità. In Italia crediamo che il professore Dall' Ongaro sia stato tra i primi a parlarne, togliendolo a soggetto di due belle lezioni, ove fece sentire moltissimi brani da lui tradotti con quella sua elegante scioltezza che tutti conoscono.

« Molti si ostinano ancora, egli disse nella seconda lezione che per sua gentile compiacenza ci troviamo sotto gli occhi, molti si ostinano ancora ad esaminare se un nuovo lavoro uscito dalla penna del poeta risponde appuntino all' ideale dell' arte che si sono formati, ad uno stampo prestabilito di bellezza drammatica, contenti di condannare e proscrivere tutto ciò che non combacia perfettamente al modello vuoi classico, vuoi romantico e storico. Ma l'arte non ha che un solo modello infallibile, la natura: la quale essendo multiforme e mutabile, si presenta all' artista, mutabile anch' esso, sotto aspetti sempre nuovi e diversi. Il Galileo della storia non può essére se non ciò che fu. Ma il Galileo riprodotto dall'arte può assumere diversi caratteri, secondo il punto di vista da cui si osserva, secondo l' idea del poeta che prende a trattarlo. »

Confessiamo francamente di non convenire col chiarissimo professore in queste ultime conchiusioni; ma abbiamo voluto riportare per intero le sue parole perchè giudichi chi legge se abbiamo meritato, parlando del Ponsard, il rimprovero indirizzato dal Dall' Ongaro a molti critici in generale.

6 Aprile 1867.

I. WILLIAM SHAKESPEARE [1].
II. LUIGI ALBERTI [2].

È mai accaduto al lettore di smarrirsi colla fantasia mentre avrebbe dovuto stare attento ad un discorso, ad una rappresentazione, all'esame d'un'opera d'arte o d'un oggetto qualunque? Noi crediamo di sì. Questo smarrimento è così involontario, così facile a venir suscitato dentro il nostro spirito, che rari devono essere gli uomini capaci di dominarlo senza sforzo, rarissimi quelli che giungono a vincerlo. Basta una parola, un gesto, una linea per trascinarti dolcemente fuori di te, per trasportarti in luoghi lontani, per farti vivere in tempi che più non sono. Tu sei circondato, allettato, trattenuto da mille dolci apparizioni, da mille cari o dolorosi ricordi. Ti senti rapito in sogni di speranza, acceso di veementi desiderii, contristato da dubbi e da timori. Una folla di fantasmi ti si rigira intorno silenziosa e piena di mistero e poi disparisce ad un colpo senza lasciar traccia alcuna.

È la vita d'un momento.

[1] *Riccardo III*, tragedia in cinque atti, ridotta per le scene italiane dal sig. Carlo Rusconi (Teatro Niccolini).

[2] *Un eroe del mondo galante*, commedia in tre atti (Teatro Nuovo).

Quando ad un tratto la realtà ti richiama a sè, tu senti un'altra volta la voce dell'oratore che continua il suo discorso; trovi i medesimi attori che forse proseguono la scena di pocanzi; scorgi l'opera d'arte o l'oggetto che produsse in te quello sviarsi del pensiero che i francesi con motto efficace chiamano *rêverie*. In tal momento però lo spirito acquista alcune volte un intuito meraviglioso. Una luce rapida come quella dei lampi gli fa vedere mille oggetti disparati che con luce diversa non avrebbe mai potuto abbracciare in un'occhiata istantanea. Verità cercate ostinatamente per mesi intieri gli appariscono allo improvviso. Relazioni ed armonie, non solo inattese ma credute impossibili, gli si rivelano con netta precisione e lo colmano di stupore. Regioni, mondi sconosciuti gli passano davanti con una serie vertiginosa di paesaggi che in altre ore ha chiesto invano alla magia dell'ispirazione. Personaggi ed avvenimenti lontani si rizzano alla sua presenza, rivivono con le più minuziose particolarità, e gli porgono la chiave di molti fatti che prima non era riescito perfettamente a spiegarsi.

La rappresentazione del *Riccardo III* di Shakespeare ci produsse martedì sera una di coteste *rêveries*. Era inevitabile. Tutto contribuiva ad allontanarci dal presente: l'azione della tragedia; i discorsi dei personaggi; la povertà della messa in iscena che pareva fatta a bella posta per comunicare allo spettacolo il suo primitivo carattere; l'attenzione religiosa dell'uditorio che quella sera mostrò più che in ogni altra di intendere ciò che costituisce la intima essenza dell'arte. Noi vedemmo senza punto maravigliarci la scena in cui Glocester fa la sua dichiarazione

d'amore alla regina Anna dopo aver fatto fermare in mezzo alla via il mortorio di Arrigo VI. Udimmo, senza che la nostra delicatezza moderna ne fosse punto offesa, tutte le maledizioni ed i vituperi che uscivano da bocche di gentiluomini e di regine. Vedemmo le regine passeggiare per le vie come le più umili donne: otto comparse figurare due eserciti; le tende di Riccardo e di Richmond, piantate a pochi metri di distanza l'una dall'altra, significare i due accampamenti nemici: il rullo d'un tamburo e il dibattersi di alcuni fioretti indicare i confusi rumori della battaglia. E tutto ciò non ci sembrò strano, non ci dispiacque, quantunque abituati ad esigere sulla scena un'illusione possibilmente perfetta; quantunque educati ad un'arte che si fa scrupolo della più piccola inverosimiglianza, della più lieve arditezza; quantunque l'interpretazione del lavoro, in onta alla buona volontà degli attori, fosse rimasta molto lontana dal rivelare la scultoria grandezza di quei caratteri tremendi. Stava sul palcoscenico come una forza invisibile che penetrava e dominava tutti. La severa sembianza di Shakspeare pareva accompagnarsi ai varii personaggi sia nel venire, sia nell'andare, e comunicar loro un fascino immenso, indipendente da qualunque circostanza esteriore, il quale poi scendeva ad esercitarsi sull'animo degli spettatori colla nuda parola, e commoveva od atterriva simile a scoppio di fulmine. E si passava spauriti da un assassinio ad un fratricidio, da questo alle calunnie, agli inganni, alle ipocrisie, per arrivare ad altri assassinii, ad altre infamie, a nuovi tradimenti. Qua lame di pugnali, faccie livide di sicarî; là gemiti di vittime, imprecazioni di superstiti; e

in mezzo a coteste orrende carneficine zoppicare la contorta figura di Riccardo, col suo viso feroce, con la sua cinica sfrontatezza; indi apparizioni di spiriti, rimorsi notturni, strepito di battaglie finchè l'incubo di tutto cotesto sconvolgimento non disparve al definitivo abbassarsi della tela.

Con un agglomerarsi di fatti così straordinariamente brutali; con un linguaggio non meno rozzo e brutale dei fatti (un terzo dei quali avrebbe fatto cessare alle prime scene un'opera di scrittore moderno); con tanta trascuratezza della verosimiglianza e di cento piccole regole d'arte oggi affatto indispensabili, la tragedia fu religiosamente ascoltata sino all'ultima parola; e passarono quasi inavvertite le mancanze della rappresentazione per le quali il signor Morelli si era anticipatamente raccomandato all'uditorio, pregandolo di *tener conto del buon volere piuttostochè dei mezzi che si erano potuti adoperare.*

Noi intanto ad ogni po' eravamo trasportati dall'imaginazione alla Londra del 1597, anno in cui fu data la prima recita del *Riccardo III*, poi rimasta una delle opere più popolari del gran tragico inglese. Ci sorgeva innanzi agli occhi quel rozzo edificio a sei angoli chiamato il *Globo*, il più grande dei sette teatri della città, che quasi si specchiava sull'acque torbide del Tamigi, circondato da un fosso melmoso, sulle mura del quale sventolava uno straccio di bandiera rossa. Entro cotesta specie d'arena incomoda, grossolana e senza alcun ornamento, vedevamo affollarsi un pubblico formato di tutte le classi della società, cominciando dalla regina e scendendo giù sino al più umile operaio o al più meschino

barcaiolo. Quale diversità di fogge, quale ricchezza di colori, di frange, di ornamenti, quali bizzarie di acconciature di capelli e di taglio di barbe, quali caricature di atti, di portamenti non ci passarono davanti quasi fantastica mascherata! Vedemmo la gente bassa ingombrare la platea, i nobili sedere sulla scena in appositi sgabelli o, in mancanza di questi, anche sulla nuda terra, mentre nell'attesa che incominciasse lo spettacolo ci sembrava scorgere distintamente quell'andare attorno di bicchieri di birra, e sentire quel rompere di noci, quel mangiare di frutta secche, che mescolavansi agli urli ed al percuotere sonoro dei pugni dei mezzo brilli azzuffati coi vicini. Erano gli uomini di ferro del 1597 che venivano a vedere gli uomini di bronzo del 1485. Erano i nipoti di coloro che avevano combattuto le fiere lotte della Rosa Rossa e della Rosa Bianca che accorrevano ad imprecare sulla scena un tipo di tirannia e di crudeltà ingrandito certamente dalla loro focosa immaginazione. E qui ci tornava alla memoria che quelli erano i tempi di cui Strype scriveva: « Tra i laici non c'era più devozione; il giorno del Signore era grandemente profanato e poco osservato; le preghiere in comune non erano più frequentate; molti viveano senza render alcun culto a Dio; molti erano puramente pagani ed atei; la corte stessa della regina un asilo di epicuri, di atei, di gente senza legge alcuna...... Nella mia gioventù.... le domeniche.... il popolo non voleva interrompere i suoi giuochi e le sue danze, sicchè spesse volte colui che leggeva la Bibbia era costretto ad arrestarsi finchè il suonator di zufolo e gli attori non avessero finito. Alcune volte i danzatori entravano nella

chiesa con le loro vesti ridicole, colle loro ciarpe, colle loro maschere, coi sonagli che tintinnavano alle loro gambe, e recitata frettolosamente la preghiera in comune, ritornavano in seguito ai loro divertimenti. » Ci veniva alla memoria quali nature esuberanti di vita e di energia erano quegli ascoltatori educati alla libera, senza che la religione, la morale, le leggi, le convenienze avessero tentato di infrenarne le passioni, o di addolcirne gl'istinti ciechi e quasi completamente animali. Nessuna gentilezza infatti, nessuna grazia in quella società. La forza era tutto, sia nel corpo, sia nello spirito, anche dove meno avrebbe dovuto dominare, nella donna. La stessa regina Elisabetta batteva spietatamente a pugni le sue damigelle di onore, sputava sugli abiti di sir Mathew, schiaffeggiava Essex, e faceva tagliare la mano, o forare le arterie con un ferro arroventato a coloro dei suoi servi che si fossero picchiati dentro la cinta del palazzo reale.

Era a quei tempi ed a coteste nature che ci aveva ricondotti la fantasia! E con ciò solamente ci fu possibile capire gli uomini che ci stavano dinanzi evocati dall'arte. Con ciò solamente potemmo comprendere la grandezza, forse unica al mondo, di quel teatro che toccò l'apice collo Shakespeare; e provare gli effetti meravigliosi di esso su quelle immaginazioni strapotenti alle quali qualche cencio grossolano, qualche deforme imitazione di animali, di foreste, di torri servivano perfettamente come il più ricco dei nostri scenici apparati. Con ciò potemmo persuaderci infine come in mezzo a quell'incredibile realtà l'arte era stata costretta, oltre la sua naturale esagerazione, ad una esagerazione spinta fino al delirio; ad un delirio però

non stentato, non fittizio, ma nato spontaneo dall'esaltamento di cuori che sinceramente provavano ciò che fieramente scrivevano, e che andavano agli eccessi tanto nella vita pratica, come nella vita ideale. Onde osservò un critico, nel teatro inglese di quest' epoca, per singolare corrispondenza gli uomini sono più uomini che altrove, come le donne sono più donne che altrove.

Dà ora a rappresentare coteste gigantesche creazioni ad attori dei nostri giorni. Tu li vedrai piegare come sotto il peso d'un'antica armatura. Il loro gesto è fiacco, la loro voce esile per la manifestazione di quella violenta tempesta di passioni che si scatena ad ogni punto del dramma; massime quando una prosa ibrida, che tentenna ad affrontare il lirico slancio e l'ardita scurrilità che si affastellano nel testo, non comunica alla frase quel prestigio che avrebbe potuto in parte acquistarsi colla portentosa agilità del verso sciolto. Ciò non vuol dire che noi non dobbiamo esser grati al Morelli dell'aver messo, pel primo, sulle nostre scene questo capolavoro; ed a lui insieme a tutti gli attori della sua compagnia dell' averlo interpretato come essi meglio potevano. Moltissime delle cagioni da cui dipendeva una maggiore accuratezza, e quindi un maggiore effetto nell'esecuzione erano (bisogna riconoscerlo) così indipendenti dalla volontà degli artisti che volendo criticare, dovremmo in fin dei conti ingratamente rimproverarli della prova tentata. Ciò faccia chi vuole; noi non ne abbiamo il coraggio.

Il nostro amico Alberti non si sdegnerà certamente perchè abbiamo dato a Shakespeare il posto d'onore della nostra rassegna: *À tout seigneur tout honneur*. Eccoci in-

tanto a parlare della sua nuova commedia: *Un eroe del mondo galante.*

Taluni si esagerano talmente il concetto di ciò che essi chiamano il *Sacerdozio dell' Arte* che non possono soffrire sulle labbra della Dea il menomo sorriso. Per loro il teatro non è altro che una tribuna popolare da cui bandire le più alte verità della morale e della politica, anzi un tempio entro il quale la voce del poeta è chiamata a spandere fra le moltitudini le più ardite deduzioni delle scienze sociali contemporanee. Provati, se hai coraggio a non esser serio sulla tribuna! Va, se hai coraggio, e desta l'ilarità sotto la vôlta d'un tempio! Noi però abbiamo la sventura di non praticare così stretto puritanismo: e arriviamo fino a credere che la Dea ami talvolta scordare la sua severità per mescolarsi ai più futili avvenimenti della vita, e trarre da essi luce di bellezza che ricrei gli spiriti. La commedia del signor Alberti appartiene ad uno di quei momenti in cui l'arte sorride. Le sottilissime fila di due semplici avvenimenti vi s' intrecciano con grazia per formare un tessuto che somiglia assaissimo ad un ragnatelo teso nell'angolo della stanza all'insetto imprudente. L'insetto di essa è un certo Barone Fulgenzio che ha la debolezza di credersi capace d'innamorare quasi tutte le donne. Non s'immagini il lettore una volgarità. I due equivoci che formano il nodo dell'azione sono condotti abilmente e con felice naturalezza; si sciolgono senza stento e con vero brio. I tre atti quindi volano rapidi, senza sbalzi, senza toni falsi. Forse in qualche punto con un po' di lungaggine, e con dei tocchi convenzionali che hai tempo appena di scorgere, e che dimentichi affatto

prima di sentirne le ultime scene. Noi insomma sappiamo d'aver riso allegramente, di non esserci punto annoiati, e con noi il pubblico che per due sere festeggiò l'autore. La rappresentazione fu certamente una delle meglio che abbia dato la compagnia Peracchi. Rodolfi vi sostenne assai bene la parte del Barone.

6 Maggio 1867.

FRIEDRICH SCHILLER [1].

« Il principe di Spagna... è talmente dimenticato da ognuno che pare veramente non sia mai stato al mondo. » Così scriveva a Cosimo dei Medici l'ambasciatore fiorentino presso la corte spagnuola il 30 marzo 1568, parlando di Don Carlo, l'infelice figliuolo di Filippo II. Erano appena passati tre mesi dal giorno che la notizia dell'arresto dell'Infante aveva commosso ed agitato da un capo all'altro tutti gli Stati d'Europa, e già il silenzio cominciava a coprire col suo velo misterioso uno dei fatti più crudeli che registri la storia. Altri tre mesi dopo, verso le sette della sera, un funebre corteggio usciva lentamente dal palazzo reale di Madrid. Le confraternite, gli ordini religiosi e la cappella reale aprivano la processione. Dietro ad essi veniva la bara ricoperta d'un drappo di broccato e sostenuta a vicenda da dodici grandi di Spagna, tra i quali il Duca di Medina, il Duca d'Alba, il Conte d'Olivarez, il Conte di Lerma e il Vicerè del Perù. Seguivano: il vescovo di Pamplona assistito da due cappellani con cappe di broccato nero; poi, a diritta, il Nunzio apostolico fra tutti gli ambasciatori dei sovrani stranieri; a manca,

[1] *Don Carlo*, poema drammatico (Teatro Niccolini).

i Consigli, la Corte; e in ultimo gli arciduchi Rodolfo ed Ernesto, e il cardinal di Espinosa. Nella chiesa di S. Domenico la cassa mortuaria fu aperta onde il defunto venisse riconosciuto dalle persone che vi si trovavano presenti. Un viso non sfigurato ma disseccato ed ingiallito dalla malattia, un corpo di cui rimanevano soltanto la pelle e le ossa, ecco tutto quello che si vide del nipote di Carlo V. Dopo tale cerimonia, la cassa di nuovo inchiodata, venne discesa da due *monteros* nella sepoltura sotto il coro preparata in gran fretta, e quando nei giorni 10 ed 11 agosto furono celebrate le esequie solenni non si intese pronunciare una sola parola di elogio funebre. *(No se predicò en el dia de sus horas* — Gonçales d'Avila). Fu questo il modo con cui disparve dal mondo un giovinetto di 23 anni destinato a salire sul più illustre trono del secolo, morto di dolore con lentissima agonia per crudeltà di suo padre!

« La rappresentazione del *Don Carlo* di Schiller è talmente dimenticata da ognuno che pare veramente non sia mai stata fatta. » Così potremmo oggi dire anche noi ai nostri lettori, non già dopo tre mesi, come l'ambasciator fiorentino, ma appena dopo pochi giorni che essa è avvenuta. Filippo II però aveva delle forti ragioni per vietare che una voce qualunque compiangesse la morte immatura del misero principe. Per dirne una, ogni parola pronunziata su quella tomba recente sarebbe stato un grido d'accusa pel suo cuore spietato. Noi invece abbiamo parecchie ragioni per non lasciar passare sotto silenzio la prima apparizione sul nostro teatro del noto lavoro di Schiller: e avanti di scrivere

« Aqui yacen de Carlos los despojos:
La parte principal volviòse al cielo;
Con ella fué el valor, quedóle al suelo
Mudo en el corazon, llanto en les ojos. »
(Ponce de Leon.)

vogliamo dire quali riflessioni c'ispirarono venerdì sera tanto gli attori, quanto l'attitudine del pubblico.

Cominciamo da quest'ultimo perchè merita a dirittura il posto d'onore. Il pubblico si comportò come doveva innanzi al nome del gran poeta tedesco. Disilluso, potremmo dire anche un po' sbalordito, indi annoiato e sdegnato, egli stette in teatro senza protestare nè rifiatare durante le eterne cinque ore che durò la rappresentazione, e potè uscir dalla sala lieto e sicuro di aver compito il proprio dovere. Lo sbalordimento e la disillusione provennero dal vedersi stranamente trasformare sotto gli occhi il poema di Schiller. Pochi tra gli spettatori non avevano provato più volte gli effetti di quella deliziosa malia che produce la lettura di cotesto lavoro. Pochi quindi non avevano intravveduto coll'immaginazione quelle figure grandiose ed indecise, ma (forse per questo motivo) seducenti oltre misura. Pochi non sentivano ancora nello orecchio, pari al soave tremito dell'aria che il suono lascia dietro quando si allontana e si estingue, la dolcezza dei versi magistrali e dello stile elegantissimo che rendono le traduzioni del Maffei un vero gioiello della nostra moderna letteratura. Passando però dal vago della immaginazione alla realtà del palcoscenico, e parlando il linguaggio d'una prosa disadorna, i personaggi di Schiller perdettero quella sera tutta la loro magnifica grandiosità,

tutta la splendida aureola che lor compone in gran parte la bellezza della forma. L'entusiasmo della lettura diventò quindi freddezza; l'eloquenza delle passioni, ciarliera lungaggine; il largo complicarsi degli avvenimenti, un procedere dell'azione faticante e svagato. Quest'effetto parve tanto più meschino quanto più giungeva per tutti proprio inatteso. E al dir di tutti la colpa ne ricadeva intera sopra il capo degli attori, i quali non solo avevano ardito misurarsi con un'opera così gigantesca, ma si vi eran provati con una inconsideratezza che poteva esser tacciata d'irriverenza e di peggio.

Noi non vogliamo farci i difensori degli artisti che interpretarono il *Don Carlo*; affermiamo anzi anticipatamente che ebbero molti torti, e primi di tutti la scelta del lavoro e quella assai più infelice d'una traduzione in prosa. Ma per debito d'imparzialità dobbiamo far notare che colla traduzione del Maffei e con un'interpretazione perfetta l'effetto della recita non avrebbe mai eguagliato quello che infallibilmente se ne ricava dalla lettura. Quando Schiller diceva: « La forma drammatica ha un'applicazione ben più estesa che la poesia teatrale, e si toglierebbe alla poesia un gran dominio se si volesse restringerla alla scena ed alle leggi del dialogo in azione: » (Lettere sul *Don Carlo*) egli pronunciava nel tempo e una bella difesa del suo lavoro e il più severo divieto di farlo apparire sul palcoscenico. Il palcoscenico infatti ha le sue legittime esigenze. Più che la luce diffusa, esso ama i raggi concentrati. All'azione continua ma tranquilla del calore, preferisce l'energia quasi istantanea del fascio raccolto dalla convessità della lente. Il *Don Carlo* intanto è

proprio l'inverso di tutto quello che la scena richiede come più acconcio allo scopo. Sia nel disegno dell'insieme, sia nell'esecuzione delle parti vi è in esso una tale languidezza o indecisione che si voglia dire la quale può avere, anzi ha dicerto, il suo prestigio leggendo, ma che deve naturalmente apparir difettosa allorchè si mostra sulla scena. Quantunque il *Don Carlo* segni il limite dove l'ingegno dell'autore lascia la prima maniera spontanea, focosa, disordinata e quasi selvaggia dei *Masnadieri*, del *Fieschi*, della *Luisa Miller*, e stringe il freno della riflessione e dell'arte all'immaginazione ed al cuore, pure esso ritiene sempre l'impronta della lotta che la mente del poeta ha sostenuto con se stessa. Anzi vi si vede benissimo che il poeta lotta sempre, e che se ha certezza di vincere, non l'ha però per la presente battaglia. Schiller nel *Don Carlo* si sente possessore di una ricchezza sterminata, e prova bisogno di metterla fuori, di versarla da ogni parte con larghezza e prodigalità di gran signore. Egli ha nell'orecchio e più nella coscienza la voce dell'arte consigliera di parsimonia, o almeno di un uso più proficuo del proprio tesoro. Capisce la saggezza di cotesti consigli; non disconosce il bene che ne verrebbe a se stesso e al lavoro che ha tra le mani. Ma cerca invano la forza di ritenersi e di mettere in atto quanto la sua limpida intelligenza gli mostra non solamente come giusto, ma anche come necessario. Tale profusione di sentimenti e d'idee è una qualità particolare della sua natura tutta lirica e piena di affetti profondi. Più tardi, componendo il *Wallenstein*, egli si lagnerà di non sapersi infrenare, e talvolta dubiterà della sua potenza di scrittore.

Infatti se nella maturità delle forze potrà benissimo dar largo compenso di tale difetto con nuove e solide bellezze, nel *Don Carlo*, non avendone avuto ancora il tempo, soggiace alla vigorosa pressione del proprio istinto; anzi in certi momenti vi si abbandona con una specie di voluttà, come nelle due scene tra Filippo e il marchese di Posa, tra Filippo e il Grande Inquisitore.

Già Schiller medesimo non destinava quel vasto poema al teatro. I suoi biografi parlano di un primo abbozzo in prosa scritto a Leipzig nel 1785, e rappresentato con favore nel teatro di quella città, poi a Dresda e a Berlino. Nelle edizioni delle sue opere complete se ne trovano dei frammenti che rassomigliano dalla lontana all'opera definitiva come noi la conosciamo. Il primo atto in versi fu pubblicato nell' anno medesimo sulla *Talia Renana;* la seconda e la terza scena dell' atto secondo comparvero nello stesso giornale al principio del 1786. Egli vi lavorò sopra incessantemente quasi tutto l'anno e fu solamente nel 1787 che ne pubblicò la prima edizione completa. Nelle seguenti vi fece sempre continui tagli o mutazioni. Quella del 1802 fu, come dice Régnier, ritoccata ed abbreviata con mano abile e severa. Ma tutte queste cure dell'autore non valsero a togliere al suo lavoro nè la fisonomia primitiva, nè le traccie della lunghezza del tempo impiegato a comporla. Quindi le diverse disposizioni dello spirito e del cuore, vi rimangon sempre visibili. Durante il lavoro infatti era accaduto nella vita del poeta un gran cambiamento. Don Carlo era stato sul principio il personaggio a lui più caro. Ma quando le sue idee divennero più vaste e più forti, dovette cedere la prefe-

renza al Marchese di Posa. Schiller medesimo confessa di essersi messo alla composizione del quarto e del quinto atto con un *cuore diverso* che ai precedenti; ed accorgendosi di quanto cotesta diversità nuocesse all'unità d'ispirazione ed alla individualità dei caratteri, esclama: *Un dramma dev' esser il frutto d' una sola stagione!*

Sappiamo che i teatri tedeschi rappresentano ai nostri giorni questa sua opera con molto successo, quantunque la riduzione ne sia così meschina da offendere in molti luoghi fin la chiarezza dell'azione. Il successo si spiega principalmente collo stato attuale dell'arte drammatica tedesca. La riduzione diventa scusabile riflettendo che nell' imprendere cotest' incarico di accomodamento alle scene o bisogna armarsi d' una grande audacia, o avere il buon senso di non portare in un'atmosfera troppo ristretta e quasi soffocante per esso un fiore che è nato a vivere liberissimo sotto la volta immensa del cielo. Chi ridusse la traduzione rappresentata al Niccolini osò poco. Di cotale riverenza mostrata verso l'opera quasi giovanile d'un grande ingegno noi però gli sappiam grado e lo lodiamo sinceramente. Così potessimo lodare la scelta del lavoro e quella peggiore della versione! Quando dunque sarà possibile di vedere fra noi il nobile rispetto che mettono gli artisti dei grandi teatri parigini nella scelta dei lavori da rappresentare? Quando sentiremo che le nostre primarie compagnie si sian fatte scrupolo di mettere in iscena un dramma, una commedia, una tragedia pel solo motivo di non aver attori capaci d'interpretare perfettamente un carattere, come il *Théatre Français* ha praticato parecchie volte con alcune opere di Molière rimaste per tal motivo messe da parte anni ed anni?

Venerdì sera, vedendo come tutti gli attori della Compagnia Bellotti-Bon lottavano invano colle parti loro affidate, forse più per motivi provenienti dalla natura stessa del dramma che per loro mala volontà; ricordando come nelle sere innanzi quei medesimi attori, che allora ci sembravano mediocrissimi, ci si erano mostrati eccellenti perchè collocati al loro posto; durante le involontarie distrazioni, noi sentimmo risuonarci spesso nell' orecchio la domanda che un buon critico, nostro amico e nostro predecessore in queste colonne, ha fatto colle parole di Amleto nella *Nuova Antologia*:

Amleto. Chi dunque
Son questi commedianti?
Rosadorno. Quegli stessi
Tragici son della città che tanto
Già seppero piacer.
Amleto. Ma come mai
Diventaro ambulanti? Era ben meglio
Che tenessero ognor la stessa stanza
Per lo buon nome e pei guadagni.

Perchè non si forma nella capitale del regno una Compagnia comica stabile? ci domandava dal fondo del cuore una voce piena di tristezza. E come pretenderassi che l'Arte rappresentativa prosperi fra noi, seguitava la stessa voce, finchè l'organizzazione delle Compagnie italiane avrà leggi e tradizioni affatto contrarie ai dettami più ovvii del buon senso e del senso comune? Una Compagnia stabile, con Consiglio deliberativo sulla scelta dei lavori e sulla distribuzione delle parti; con Direttore non capocomico; con Statuto che prescrivesse molto lunga la

durata dei contratti degli artisti, allettando questi con belle condizioni ed evitando gli inconvenienti dei *sociétaires* parigini; una tale Compagnia o non avrebbe rappresentato il poema drammatico di Schiller, o l'avrebbe fatto colla sicurezza di non porre i suoi artisti fuor della loro nicchia. Nè avrebbe commesso il peccato davvero imperdonabile di scegliere una sbiadita traduzione in prosa mentre siamo ricchi d'una in versi e delle più splendide di cui si onori l' Europa.

Qui finisca l'orazione funebre che noi abbiamo voluto recitare in memoria della prima ed infelice apparizione del *Don Carlo* di Shiller sulle scene italiane.

« *No temas que la muerte*
Vaya de tus despojos vitoriosa »

Diremo colla *cancion* sul vero Don Carlo di fra Luis Ponce de Leon. Forse una novella rappresentazione con attori più adatti e con riduzione più audace potrebbe farci modificare in qualche parte il nostro parere ma confessiamo sinceramente che osiamo sperarlo assai poco.

Diamoci la mano e camminiamo insieme, ha detto giorni fa a tutti i suoi colleghi il brioso *appendicista* dell' *Opinione*, e noi ci associamo di vero cuore a questo invito fraterno. Studiare e sviluppare con maggiore chiarezza le nostre tradizioni; trar profitto dalle discussioni e dalla pratica delle nazioni straniere, della Francia soprattutte; adattare e coordinare gli ultimi resultati dell'arte all'indole della nostra letteratura, e della nostra società, e all'ideale del nostro avvenire; far evitare quindi uno spreco inutile di forze in tentativi senza stabilità e senza profitto

veruno, combattendo certe forme che l'esperienza e gli studi han dimostrate già morte; ecco la magnifica parte che può avere la critica nella ricostruzione del nuovo tempio del nostro teatro! Abbiamo veduto in questi giorni che le preoccupazioni della politica non hanno estinto in noi ogni sentimento ed ogni amore del Bello; e se i giornali politici fossero più compiacenti a dar posto nelle loro colonne ad una critica letteraria che trovasse il modo di farsi leggere, forse in mezzo alle presenti irrequietezze che distolgono i migliori ingegni dagli studi severi, troveremmo di che confortarci per quell'avvenire che ci immaginiamo tanto buio e così tristo. Qui intendiamo rivolgere anche alla critica letteraria l'appello che il D' Arcais ha indirizzato alla sola drammatica. Sia romanzo, sia novella, sia lirica, sia dramma l'Arte è sempre una sotto manifestazioni diverse. La critica, è vero, non produrrà un genio di più di quelli che la natura avrà la cortesia di regalarci; ma potrà fornire i mezzi d'un'educazione dell'ingegno e più diritta e più precoce; e se non altro, sarà sempre una propagatrice di buon gusto amorosa e potente.

17 Dicembre 1867.

FRIEDRICH HALM [1].

Dopo Schiller il teatro tedesco è sempre in cerca di una *formola* drammatica; ed usiamo a bella posta la parola *formola* per indicar meglio quella serie di ricerche estetiche, quelle prove e riprove tentate dal cominciar di questo secolo fin oggi ond'esprimere drammaticamente il pensiero germanico. Giammai tutta una letteratura non si è messa così di proposito e con tanta varia ma compatta schiera di eletti ingegni per conquistare un alloro che mancava alla sua fronte. Giammai una nazione non ha indirizzato con uguale energia tanti sforzi morali e materiali per avere una vittoria di cui sentisse difetto. Giammai infine non si è visto più chiaramente provato che certi frutti letterari non si possono riprodurre a piacere come si fa dei frutti esotici col mezzo delle serre e dell'attenta cultura. Vi sono certe condizioni d'essere dentro e fuori di noi sulle quali la volontà dell'uomo non ha dominio veruno. Lo spirito non meno che il corpo ne sente le influenze e n'è, per così dire, modificato. Può darsi benissimo che una mente privilegiata sorga in mezzo a coteste influenze, e si sviluppi senza punto subirle.

[1] *Il figlio delle selve*, dramma in cinque atti (Teatro Niccolini).

Ma essa rimarrà sempre un fatto isolato, un'eccezione sorprendente. Come non ebbe precedenti, non avrà successori. Ogni tentativo d'imitarla, di seguire la sua via, o (quel che più) di partirsi dal punto dov'essa si è arrestata per procedere più innanzi sarà un conato lodevole sì, ma sempre vano, e che potrà alcune volte riuscire dannoso. Cotesta mente privilegiata in Germania fu Schiller. Egli vivente, e in modo più energico dopo la sua morte, i tedeschi tentarono di sostituire all'idealismo storico la dipintura della vita reale contemporanea: ma Uhland e Kotzebue, scrittori d'ingegno, non furono all'altezza del loro còmpito, e fecero dei discepoli che non si alzarono nemmeno al livello di loro. Non essendo riuscito questo esperimento, i poeti tedeschi fuorviarono, e Schiller colla sua *Sposa di Messina* ha forse per intiero la colpa di tutto cotesto smarrirsi di begl'ingegni dietro un falso concetto. La *Sposa di Messina* trasportava nei tempi moderni non solo la forma letteraria dei greci ma anche il *fatum* che presiedeva alle azioni tragiche del più grande teatro dell'antichità. Gl'imitatori di essa, come era naturale, esagerando caddero in una stranezza che non conobbe più limiti. Werner, Muellner, Grillparzer, Howald riuscirono talvolta a farsi applaudire. Ma la critica si rivoltò quasi unanime contro simile tentativo che era ad una volta un errore morale ed un errore drammatico; e Platen e Castelli scrissero delle commedie satiriche in cui sferzarono e misero in ridicolo la letteratura del *fatum*.

Allora sorsero i romantici, e diedero in altri eccessi. Si ebbero, è vero, da loro alcuni lavori importantissimi

e di un merito innegabile; ma la maggior parte (senza dire della ricercata cupezza del colorito) non conobbero moderazione, e lanciarono la fantasia ad una corsa sfrenata che doveva necessariamente chiudere ad un gran numero d'opere le porte del teatro. Infatti il principio estetico proclamato da cotesti poeti era l'assoluta libertà di creazione. Quindi niun freno, niuna regola, niun limite. Appena poi i romantici incominciarono a perdere il favòre del pubblico si fecero innanzi i poeti della *Giovane Germania* dei quali Heine, Gutzkow, Laube e Mundt sono i caporioni. La *Giovane Germaia* non solo rinnegò il romanticismo da cui era nata, ma proclamò di romperla con tutte le tradizioni di ogni sorta. Però, in onta al *Radcliffo* di Heine, essa fece sul teatro un'assai mala prova, e i suoi stessi campioni si videro costretti a disertarne le bandiere se vollero ottenere in arte non spregevoli risultati.

Fra la *Giovane Germania* e la fase drammatica che si svolge al presente sta la scuola di Grabbe e d'Hebbel, la scuola delle passioni sbrigliate, delle passioni che fanno la guerra a tutte le istituzioni sociali. La quale eccentrica e strana per la parte del concetto non la è stata meno per quella della forma, e si è vista necessariamente impedita, per il maggior numero delle sue produzioni, la via del teatro.

La fase presente della letteratura drammatica tedesca è una specie d'ecclettismo che fa testimonianza dell'ingegno degli scrittori e dell'amore immenso che essi nutrono pel progresso dell'arte; ma che lascia sempre insoluto il problema di una *formola* drammatica nazionale

intorno a cui si affatica la generazione tedesca del secolo XIX. Essa non è arrivata ad accostarsi alla grandiosità storica del *Wallenstein*, o alla classica fedeltà dell'*Ifigenia*. Non ha raggiunto la forza delle passioni della scuola di Grabbe. Non ha rigettato ogni tradizione, come la *Giovane Germania*. Non si è finalmente messa sulla via tentata da Uhland e Kotzebue per penetrare il segreto della vita reale, quindi è riuscita all'inevitabile convenzionalismo a cui conduce il dramma storico, o preteso storico, quando non si possiedono le rarissime doti di quell'intuizione che Shakspeare ebbe quasi sempre, e Schiller in modo notevole nel *Wallenstein* nè quella felice attitudine di composizione che può in qualche modo mascherar talvolta anche la mancanza delle prime.

Il maggior difetto del teatro contemporaneo tedesco, sia per l'indirizzo estetico, sia per particolare natura dell'ingegno alemanno, è quindi la soggettività. Il poeta non si trasfonde abbastanza nei suoi personaggi fino a celarsi allo sguardo degli spettatori: non oblìa tanto se stesso e le sue preoccupazioni filosofiche, politiche e religiose sino a indovinare il pensiero dei personaggi che vuol mettere in iscena, e col pensiero le passioni e le azioni che ne sono l'accompagnamento e le conseguenze. Quindi le sue creazioni tanto più perdono di spontaneità quanto più vogliono guadagnare d'intensità: e lo studio e l'arte non giungono a nascondere ciò che manca in esse di vera ispirazione, di fusione, di getto. Gutzkow e Labe (il disertore della *Giovane Germania*) sono ritenuti come i veri capi di questo nuovo movimento, e dietro a loro vengo u Pot, Mosen, Putlitz, Gottschallk, Weilen, Heyse e Federico

Halm l'autore del *Figlio delle Selve* (Der Sohn der Wildniss) recitato al Niccolini per quattro sere di seguito.

Federico Halm è il pseudonimo di cui si copre il barone Münc-Bellinghausen, l'autore che gode fama di scostarsi il più di tutti i contemporanei da quella soggettività che è la caratteristica d'ogni opera d'arte tedesca. Infatti la critica gli dà molto volentieri l'epiteto di poeta *obiettivo.* Bisogna dire però che questa *obiettività* è molto relativa. Giacchè, sebbene egli non sostituisca francamente le proprie opinioni a quelle dei suoi eroi e delle sue eroine, pure non tocca neanco il punto meno elevato di quell'intuizione poetica che costituisce il vero ed il grand'artista. Egli possiede abilità somma nell'aggruppare le fila della sua azione, nel fare le parti dei diversi personaggi, nel dar loro una speciale e varia fisonomia. Sa calcolare con acutezza gli effetti della scena, e quando è il momento non indietreggia da una situazione ardita ed anche troppo arrischiata. Insomma forse più di tutti gli altri scrittori tedeschi contemporanei egli ha indovinato il segreto di quella composizione teatrale che senza dubbio è metà del pregio di un componimento drammatico. Ma non solo nel *Figlio delle Selve*, che data dal 1842, anche nel *Gladiatore di Ravenna* (1856) la soggettività fa capolino sia dall'insieme del lavoro, sia dalle singole parti. L'autore in onta a tutti gli sforzi non è riescito a tenersi in disparte innanzi il suo tema; e il pensatore moderno, il filosofo che vuol dimostrare un'idea con un tal quale sillogismo artistico è sempre sotto gli occhi dello spettatore che lo vede a traverso i suoi personaggi, come se questi non fossero una solida realtà, ma immagini trasparenti della camera oscura.

Nei grandi poeti drammatici l'idea e l'azione si confondono insieme e formano un tutto indivisibile. Tu non puoi dire: *ecco il poeta!* nemmeno quando questi si serve evidentemente di un segno per renderti palpabile un'idea astratta, come sono, per esempio, le streghe o l'ombra di Banco nel *Macbeth*, o il fantasma del Re nell'*Amleto*. A mente fredda tu rifletterai che nel *Macbeth* Shakespeare ha voluto incarnarti l'ambizione, come in *Otello* la gelosia: ma nel momento della rappresentazione Macbeth ed Otello sono due uomini veri, sono un ambizioso ed un geloso, non l'ambizione e la gelosia. Il gran problema artistico sta in questo, e ci sembra che l'Halm, il più *obiettivo* dei drammaturghi tedeschi contemporanei, non solo non sia riuscito a risolverlo, ma ne sia rimasto a ragguardevole distanza.

Il figlio delle selve infatti è un'idea: la vittoria della civiltà sulla barbarie, la vittoria delle forze dello spirito sulle forze della materia, degli istinti nobili e gentili sugli istinti selvaggi e brutali. Il poeta quindi ha messo in riscontro un barbaro tettosago, un predatore di professione ed una giovinetta greca della colonia focese di Massilia (l'odierna Marsiglia).

La banda comandata da Ingomaro ha fatto prigioniero l'armaiuolo Myrone, e domanda pel suo riscatto trenta once di oro. Dopo aver ricorso invano agli amici del catturato ed all'Arconte, la bella Paternia va coraggiosamente ad offrirsi come cambio del padre, armata di un piccolo pugnale che dovrà essere la sua difesa e il suo scampo fra quell'orda feroce. Invano il povero padre ricusa il sagrifizio che vuol fare per lui. I tettosagi accettano la

bella ragazza invece d'un vecchio debole e piagnolone, e lo dividono per forza dalle braccia di lei. Allora la barbarie e la civiltà si trovano apertamente l'una in faccia dell'altra, e la battaglia incomincia. Ingomaro, sintesi della schiatta da cui discende, è forte, e non conosce altro pregio al mondo che sia superiore alla forza. Egli tiene la donna in conto d'una schiava, e dispregia quelli dei suoi che vendono schiavi, bestiami e campi per comprarsi una moglie. Dell'amore non sa nemmeno il nome. Coraggioso come il leone, generoso quant'esso, egli ha istinti non passioni. È fiero della sua gioventù, è fiero della sua spada. Non pensa ad altro che a scorrerie e a rappresaglie, e i suoi sogni sono un'eco dei suoi pensieri. All'aspetto gentile della giovane greca, al suono di quella voce armoniosa che gli spiega ciò che i greci intendono per amore, il cuore del barbaro subisce strani fascini, prova insoliti turbamenti, e a poco a poco si sente sconvolto ed acceso. Il nuovo sentimento però si mesce in lui agli impetuosi istinti della sua natura selvaggia, e diventa quindi più gagliardo ed irresistibile. Allora egli vuol far sua ad ogni costo la schiava che l'ha così soggiogato, e per averla rinunzia ai suoi compagni, alla sua patria, a se stesso. Siegue Partenia in Massilia. Là fa grandi sforzi per rendersi degno di lei, apprendendo tutti i raffinamenti della civiltà; ma non si muta al punto da poter sentirsi fare senza sdegno la vile proposizione di un tradimento dei suoi. Prima di muovere un giunco contro il petto degli antichi compagni, egli è pronto a rinunziare alla stessa Partenia. E già si accinge a lasciare le mura della città; quando ecco ella stessa decisa di seguirlo. La giovane greca non

ha potuto operar tanto su Ingomaro e rimaner indifferente. Essa lo riama con uguale ardore, alla sua volta è preparata a rinnegar tutto per diventare la sua compagna. Una pace tra i massiliani e i tettosagi viene felicemente a metter fine all'angosce dei due innamorati, e l'Arconte stesso ne proclama le nozze.

I caratteri d'Ingomaro e di Partenia sono disegnati con grande abilità e con forza non comune di polso. L'azione progredisce senza sbalzi e con gradazione squisita. In alcuni punti forse l'effetto è ricercato con troppa cura; ma in molti altri la situazione è bella per verissima spontaneità. Dopo tutto cotesto però Ingomaro, Partenia e l'azione che essi producono non sono abbastanza *obbiettivi* da celarci il poeta. Vi si sente che innanzi tutto l'autore ha pensato a provarci una cosa, e, che per quanto si sia industriato di velare i membri del sillogismo sotto la veste dei suoi personaggi, non è riuscito nell'intento. Nè forse vi ha direttamente mirato: come non ha curato una più esatta verità di colorito locale che non avrebbe al certo nociuto all'efficacia del dramma.

La traduzione o meglio riduzione che ne abbiamo sentita è d'una barbarie indicibile; e per chi sa quanta parte di un'opera letteraria sia riposta nello stile, questo difetto diminuirà la cattiva impressione di molte frasi e di molti concetti.

Tommaso Salvini è un *Ingomaro* perfetto. Nella creazione di tal parte gli giova non solo la sua maestria artistica ma anche l'erculea sua statura. La Bozzo ha incarnato con molta intelligenza il carattere di *Partenia*, e sarebbe stata più gradita se si fosse mostrata più greca

nelle vesti, e se fosse riuscita a moderare certo affannamento della voce nei punti dove la passione si esalta.

La messa in iscena poteva essere alquanto più accurata per la parte del costume. Però non osiamo muoverne lamento. Molte mende dei nostri teatri provengono da troppe e diverse cause, e il gridar contro tutte, per ora almeno, ci sembra fiato perduto.

20 Maggio 1867.

LETTERATURA

IL LIBRO DI GIOBBE [1].

Ciò che fa differire essenzialmente la poesia antica dalla moderna è un sentimento più vivo e più intimo della natura. E questo apparirà più chiaramente appena la scienza de' linguaggi comparati e quella delle interpretazioni delle mitologie (che si dànno oggi la mano per arrivare ad un mirabile sistema di spiegazioni de' misteri dell'antichità) permetteranno di assistere in qualche modo al sublime lavorio di quelle fantasie primitive che da piccole relazioni di cose con cose, da fanciullesche ignoranze, da storpiature di motti, da intuizioni sorprendenti, da tradizioni sconvolte traevano luce di meravigliose creazioni. Più cotesti studi de' linguaggi e delle mitologie allargheranno il campo delle loro penose ricerche; più si conosceranno le fila, ora appena percettibili, che formano il tessuto di

[1] *Job*, drame en cinq actes avec prologue et épilogue par le prophète Isaïe, retrouvé, rétabli dans son intégrité, et traduit littéralement sur le texte hébreu, par PIERRE LEROUX. — Paris, Dentu, 1866. Un vol. di pag. 454.

varie letterature e le uniscono insieme con misteriosi legami de' quali osiamo a stento sospettar l'esistenza, e maggiormente noi potremo penetrare le intime fibre di quelle titaniche opere che sono il monumento imperituro di generazioni da lunghi secoli scomparse dal mondo. Vero è che cotesto poterle riguardare più da vicino diminuirà in qualche guisa la loro grandezza estetica e toglierà loro quel deliziosissimo fascino che le circonda al presente. Ma i disinganni dell'imaginazione saranno compensati dall'utile dell'intelligenza. Giacchè da cotesto studio a prima vista umile e, stiam per dire, pedantesco, verranno fuori una quasi perfetta conoscenza dello spirito dell'antichità, un rimaneggiamento della storia del pensiero umano, la chiave infine di mille misteri psicologici e religiosi intorno ai quali si affaticano da tanto tempo la filosofia e la teologia ne' loro campi speciali. La poesia primitiva, precisamente per quel suo più intimo e più vivo sentimento della natura, non rimaneva quindi un fatto isolato, una produzione a parte come si ridusse più tardi anche nella stessa antichità e come la vediamo al presente in cui sembra già arrivata agli estremi momenti. La fantasia dominava da regina assoluta su quelle generazioni esuberanti di vita, composte d'organizzazioni non ancora affralite e corrotte, dotate d'un'esistenza che poteva dirsi una prolungata sensazione, o una serie non interrotta di sensazioni possenti. E la natura, ancora giovane e forte, messa al contatto con coteste vere generazioni di fanciulli curiosi ed arditi, esercitava su d'esse un'irresistibile malìa. Si combinino insieme tali misteriose impressioni; i frammenti sempre mutabili delle tradizioni remote; il lavorio

attento ed operoso degl' istinti che cominciavano ad esercitarsi, delle facoltà che si destavano e si agitavano alla scomposta ma con moto prepotente; l' infinito mescolarsi di sogni che diventavano realtà, di realtà che diventavano sogni; e l' alternarsi perpetuo di tutta cotesta farragine che fluttuava irrequieta nelle menti di generazioni nomadi e non curanti; si aggiunga a tutto ciò quell'oscuro incrociarsi di razze, quel dilatarsi ignorato di conquiste, quelle necessarie e possenti modificazioni recate dai luoghi e dai climi, dalle relazioni di vicinanza, dai commerci, dai viaggi; e appena potremo formarci un' idea da qual caos arcano e profondo sia uscita l' antica poesia, e appena oseremo emettere alcune ipotesi, e stabilire alcun dato per basi di giudizii, di induzioni, di confronti. Se noi avessimo qualche opera poetica delle prime età; se per mezzo d'essa potessimo istituire paragoni colle creazioni delle letterature posteriori, noi forse troveremmo un anello di quella catena interrotta di tradizioni che la scienza dei linguaggi comparati si sforza, per quanto è possibile, di riannodare. Potremmo così conoscere le successive trasformazioni d'un'idea, indovinare il perchè delle diverse forme già assunte, e sviluppare da esse forme una identità di concezione, ora difficilissima e forse impossibile a rinvenire anche in appresso, tra miti che ci paiono affatto disparati e non sono.

Dopo la lettura del Giobbe infatti noi siamo spinti naturalmente a domandarci: Questo remotissimo capolavoro della mente dell'uomo è un monumento solitario? O possiede rapporti che lo uniscono a qualcuna delle tante leggende dell' antichità? Ma la critica non è oggi in caso

di darci una risposta precisa; e bisogna ancora attendere gli ultimi resultati degli studi sull'Oriente, giacchè non è improbabile che fra i canti popolari degli Arabi del Deserto se ne possa rinvenire qualche forma o qualche frammento primitivi.

Pochi saranno certamente a questi lumi di luna coloro che vorranno discutere sul serio intorno alla verità della storia del dramma o poema di Giobbe; e nessuno che non sia un fanatico arriverà alle aberrazioni dello Schultens, il quale credeva talmente all'identità di quei discorsi da rispondere, a chi gli obbiettava la fattura metrica del poema, che non era strano concedere agli Arabi la facoltà di ragionare lungamente in versi. La compilazione presente accusa tre principali rimaneggiamenti, senza parlare degli spostamenti innumerevoli de' versetti, e della confusione ne' discorsi de' personaggi. I primi due capitoli e la conchiusione scritti in prosa, non appartengono evidentemente alla redazione del resto dell'opera che è in versi; però sembrano per la semplicità e rapidità dello stile anch'essi cosa antichissima. In quanto al discorso di Elihu l'interpolazione è evidente. L'Eichhorn lo aveva sospettato; Sthulmann nella sua traduzione la lasciò fuori dal testo, e ad una strana ma ingegnosa ipotesi ricorse il Voigtlaender per sostenerne la integrità. Le tradizioni rabbiniche finalmente confermano anch'esse tali rimpasti successivi; ma li attribuiscono a certe esigenze sacerdotali che hanno rapporto colle dottrine segrete della Sinagoga. Per la parte del concetto poi è difficile affermar con certezza se questa leggenda sia uscita, così armata com'è, dalla testa del suo autore

o se abbia subìto quel popolare elaboramento che suol precedere la nascita di tutte le grandi creazioni dell'umanità. Il suo gigantesco disegno, e l'universalità dell'idea che la informa sono però tali da farci inclinare verso l'opinione di un lento e successivo esplicarsi. Le varie redazioni hanno intanto modificato la primitiva natura di quest'opera? Giobbe fu in origine un poema epico o un poema drammatico? È un predecessore de' drammi dell'India e della Grecia o delle immortali narrazioni sacre ed eroiche di queste due remote civiltà? Anche qui ci troviamo ridotti alle ipotesi, senza un barlume che rischiari la via, se pure non vogliamo ritenere come tale una tradizione rabbinica che lo afferma scritto nella forma drammatica. L'Heider ne' suoi dialoghi sulla *Storia della poesia ebraica* s'era indirizzato questa domanda ed aveva risposto negativamente. Nel Giobbe, egli dice, manca affatto l'azione, e tutto si riduce ad una discussione di sapienti. Il Lowth prima di lui (*De sacra Poesi Hebræorum, prælectiones*) aveva cercato di paragonarlo ai due *Edipi* di Sofocle, e trovatolo anch'esso privo affatto d'azione, erasi dichiarato contro l'opinione di chi lo vuole un'opera drammatica. Però le ragioni da lui addotte sono d'una così meschina pedanteria (Prælect. XXXIII) che non hanno alcun valore. Primieramente non è degno di retta critica paragonare due opere d'epoche diverse e mettere il perfezionamento della seconda come punto di partenza. Poi se nel Giobbe non trovasi tant'azione quanto nei due *Edipi* di Sofocle, ce n'è però quanto nel *Prometeo* d'Eschilo, il quale non cesserà per questo dall'essere una tragedia. E non parliamo delle opere di Tespi, di Frinico

e di Cherilo alle quali bisognerebbe ricorrere per istituire un confronto che, del resto, ci sembra perfettamente ozioso. L'azione del Giobbe è abbastanza larga, interessante e grandiosa da racchiudere in sè tutte le caratteristiche d'un poema drammatico.

Il prologo d'esso è così bello che Goethe non volle far altro che copiarlo per metterlo in testa alla sua tragedia del *Fausto*. Vero è che il resto, come notò l'Herder, si riduce ad una discussione di sapienti; ma cotesta discussione ha però tanto che la fa uscire dalla freddezza dei ragionamenti ordinarii. Giobbe ed i suoi amici non sono raccolti innanzi alla porta della città o all'ombra amica d'un palmizio per trattare la questione filosofica o teologica dell'origine del male. La scena ci presenta un uomo colpito da una sequela di immense sventure. I suoi uomini uccisi; la sua famiglia distrutta; il suo corpo medesimo investito da lebbra puzzolentissima. Gli amici sono venuti per consolarlo; ma alla vista di tanta sciagura hanno stracciato le loro vesti, si sono coperti di cenere sono stati sette giorni e sette notti senza profferire una parola, talmente il dolore dello amico è sembrato a loro eccessivo. Appena Giobbe prorompe nelle sue maledizioni, ed ecco le atroci consolazioni degli uomini. Elifaz di Theman, un sacerdote, gli rivelerà con crudele ironia, le dottrine d'uno stoicismo degradante che arriva a proclamare fin la imperfezione di Dio a causa dell'imperfezione delle sue creature.

Baldad di Sueh lo rinvierà alla tradizione e gli farà credere che egli è un empio giacchè Dio lo ha castigato. Sofar di Naama rincarerà la dose di ambidue, in guisa che

Giobbe disperato dal conforto umano si rivolgerà direttamente a Dio! Nulla è più sublime di questa difesa dell'umanità innanzi al suo creatore! Gli amici di Giobbe però replicano. Elifaz lo chiamerà eretico; Baldad tornerà a dirlo un empio, uno di coloro cui Dio ha sconvolto la mente; Sofar metterà avanti la dottrina della giustificazione attuale. Ma Giobbe spezzerà la maschera delle loro ipocrisie rispondendo a tutti con una fierezza senza uguale. Però la battaglia non finirà lì. Quelli torneranno un'altra volta all'assalto; un'altra volta Giobbe li respingerà quantunque colmato dalle loro scomuniche: e volgendosi finalmente al cielo: *Chi mi darà chi mi ascolti?* esclamerà. *Ecco il patto che io segno: che l'Onnipotente mi risponda e ch'egli scriva il mio atto di accusa come farebbe un uomo incaricato d'intentarmi una lite. Io porterò cotesti fogli sulla mia spalla come si porta una decorazione. Io mi farò annunziare a Lui, e m'avanzerò verso Lui come verso il mio principe.* Allora Dio entra in mezzo. Giobbe è giustificato, e a' suoi amici vien ordinata la purgazione d'un sacrificio.

Questa, in brevi parole, è tutta l'azione del Giobbe, e sarebbe più che sufficiente per far accordare ad un'opera così primitiva l' attributo di drammatica, se potesse con qualche fondamento venir provata la veracità di tale originaria compilazione. Era desiderabile quindi che il signor Leroux avesse accennate le fonti della tradizione rabbinica e l'autorità d'esse, per non far rimanere la questione al punto in cui trovavasi prima di lui, cioè ad una opinione meramente personale. Ma, accettata anche ad occhi chiusi tale tradizione, non potrà mai persuadere

nessuno la divisione d'atti e di scene che egli ha voluto adottare; la prima delle quali è tutt'affatto arbitraria; inutile e distribuita contro ogni legge dell'arte la seconda. È vero che il signor Leroux, immerso nella profonda considerazione del concetto filosofico e religioso del libro, occupato nella critica filologica d'ogni versetto, non poteva guardare tanto per la sottile queste mere inezie di forma letteraria; ma il *rétabli* del frontispizio doveva fargli prevedere un'osservazione così ovvia. Egli infatti sembra un uomo che non abbia mai aperto un libro di cose teatrali, giacchè l'occhio stesso l'avrebbe ammonito del meccanismo che presiede alla divisione delle scene, e lo avrebbe fatto accorto che invece di cinque atti e di novantaquattro scene, bisognava mettere atto unico; e, dopo il prologo, due sole divisioni di scene, la prima al cominciare delle maledizioni di Giobbe, l'altra all'apparire d'Ieova verso la fine. Se il Leroux avesse voluto fare della sua traduzione una cosa esclusivamente letteraria, gli si sarebbe potuto rimproverare anche quell'interpolamento importuno di commenti nel testo, che rischiarano, è vero, ma distraggono spesso ed annoiano. Se non ci rinviasse alla sua opera in corso di stampa *(Les Mystères de la Bible)* sarebbe stato giusto domandargli pure con che solido fondamento attribuisca l'opera del Giobbe al profeta Isaia.

Quello di cui veramente si deve saper grado al dotto scrittore francese è la parte critica nell'interpretazione e nella collazione de' versetti. Dal capitolo 21 sino alla fine, moltissime sono le trasposizioni da lui praticate le quali rendono tutte al testo quella chiarezza che sin oggi

s'era fatta desiderare da' lettori, traduttori e commentatori d'ogni sorta, a cominciare da' Settanta e da San Girolamo a finire ad Ernesto Renan che ci sembra l'ultimo. « Io non ho trovato il bandolo de' diversi dialoghi di cotesto libro; ma io sento che le descrizioni della natura, e le sue nobili e semplici parole sulle qualità di Dio e sul suo impero universale elevano l'anima. » Così scriveva l'Herder, e soggiungeva: « I versi d'esso possono essere paragonati a delle perle tirate su dal fondo del mare, negligentemente infilate, ma preziose. » « Il Giobbe è il primo dramma del mondo, diceva Byron (*Conversations de lord Byron, tom. 1, pag. 156*) e forse anche il poema più antico. Io ho avuto l'idea di comporre un Giobbe, ma il soggetto mi è parso troppo sublime. Non vi è poesia che possa venir paragonata a quella di cotesto libro! » Voltaire, che pure lo leggeva spesso, lo chiamava un ammasso di *galimatias!* Oggi però nel modo con cui il signor Leroux ce lo presenta colla sua chiara ed assennata interpretazione, il libro di Giobbe ripiglia la primitiva grandezza! Forse non tutte le interpretazioni anderanno al verso di tutti, e molte parranno stirate con troppa sottigliezza, massime quelle che, secondo il traduttore, contengono la chiave di tutto il mistero del libro (Vedi, per esempio, a proposito della parola *Ideale* il cap. XLV dell'Appendice e i seguenti pag. 360). Ma di ciò noi nè sapremmo nè dobbiamo affatto occuparci.

Lasciamo quindi agli orientalisti ed a' teologi la discussione de' problemi che mette in campo questo nuovo lavoro del famoso socialista. Certamente il libro non è venuto fuori in tempi inopportuni. Lieti intanto di avere

annunziato all'Italia questa restaurazione d'un monumento così gigantesco; saremmo più lieti se le nostre parole valessero a far appressare le labbra di molti a tale sublime sorgente di poesia. Forse potrebbe derivarne qualche spirito di vita pel gelido seno delle nostre muse agonizzanti, se pur non è opera meritoria in Italia il lasciarle morire di sfinimento.

10 febbraio 1867.

PIER-ANGELO FIORENTINO [1].

Lasciar passare inosservata questa ristampa de' migliori articoli di Pier-Angelo Fiorentino, più che un oblio del proprio dovere, sarebbe per la critica italiana una ingratitudine vergognosa. Non tanto per riguardo verso uno scrittore che ha così splendidamente illustrato il nome della sua patria presso una nazione straniera, quanto per lo scopo principale della presente pubblicazione che è quello di far meglio conoscere il carattere di lui, rivendicarne la memoria dalle accuse appassionate ed eccessive, e render possibile sul conto d'esso la verità d'un giudizio.

Quando Alessandro Dumas padre fece il suo primo viaggio in Italia (i mordaci parigini dissero allora *qu'il allait découvrir la Méditerranée*) gli fu presentato a Napoli un giovane di vent'anni che non sapeva una sola parola di francese. La conversazione quindi sarebbe rimasta ristretta ad una riverenza dalla parte del giovane, ad un saluto dalla parte di Dumas, se questi non si fosse messo a parlare quel po' d'italiano che allora sapeva, cioè strane

[1] *Comédie et Comédiens*, feuilletons. Paris, Michel Lèvy frères, 1866-67. — Due volumi.

parole stranissimamente pronunziate. Quando il romanziere francese seppe da un amico che quel giovane aveva in mente d'andare a Parigi, fece tutto il possibile perchè ne fosse distornato. È una gran pazzia, egli disse; noi abbiamo a Parigi moltissimi giovani pieni d'ingegno i quali muoiono letteralmente di fame. Che ne sarà di lui in quella vera Babilonia, di lui che non sa una sola parola della nostra lingua? Darà lezioni d'italiano? Ne dubito. C'è colà più maestri che discepoli. Tutta l'emigrazione, numerosissima vive di questo, e Mamiani, Tommaseo, Leopardi non hanno altre risorse. In nome del cielo, persuadetelo a non abbandonare il proprio paese! —

Il giovane, sebbene gratissimo di questi consigli, ebbe la felice ispirazione di non metterli in opera; ed avendo, con sforzi incredibili, radunata la somma di cinquecento franchi, poco dopo s'imbarcava da Napoli per Marsiglia. Appena giunto vi cadeva ammalato, vedeva diminuire rapidamente il suo piccolo tesoretto; e quando finalmente arrivava a Parigi non aveva in tasca che soli cinque luigi ed un bell'orologio d'oro che portava ben presto al Monte di pietà. Chiuso nella stanzina d'un sesto piano di via Richelieu, il giovane napoletano si metteva allora a studiare il francese da sè solo, col semplice aiuto di alcuni libri prestatigli dalla portinaia. Quel che durasse di fatica e di stenti in cotesta arduissima impresa è quasi impossibile immaginarlo. Un bel dì egli scrive nella sua lingua un articolo intitolato: *L'Italia per un Italiano*. Lo scrive in mezz'ora; impiega venti giorni e venti notti a tradurlo nella francese, cercando per mancanza di dizionario in que' libri che già sapeva a memoria, le frasi e le parole

corrispondenti: e lo manda alla *Presse*, allora diretta dal sig. De Girardin.

L'articolo davvero importantissimo per le cose che diceva (giacchè l'Italia in quel tempo era malamente conosciuta da' francesi molto più assai che non lo sia al giorno d'oggi) fu benissimo accolto; e il giovane scrittore venne incoraggiato a mandarne degli altri. A furia di studio e di pazienza lo stile francese di Pier-Angelo Fiorentino appariva anche in que' primi saggi davvero meraviglioso, e Girardin era ben lontano dall'immaginare l'enorme fatica ch'esso costava all'autore, il quale dal canto suo manteneva strettamente segreto che ogni linea gli valeva due e tre ore d'un ingrato lavoro.

Fiorentino non aveva osato presentarsi a Dumas per timore d'importunarlo. Una sera però incontratosi con lui nella direzione della *Presse*, ne fu da questi dolcemente rimproverato. Dumas dopo avergli stretto la mano colla sua solita cordialità, lo prendeva allora sotto il braccio, lo conduceva sul baluardo vicino, e lì gli diceva: che, avendo l'impegno di scrivere parecchie opere intorno all'Italia, gli sarebbe stato gratissimo associarselo come collaboratore. Fiorentino, ringraziatolo di tutto cuore, per scrupolo di coscienza soggiungeva:

— Ma che ne farete del mio francese?

— State zitto, rispondeva Dumas sorridendo; il vostro francese non ha che un difetto, quello d'esser troppo francese.

E d'allora in poi diventava uno de' più valenti aiuti del celebre romanziere.

Fiorentino deve al suo ingegno l'alto posto ch'egli ha

preso nella letteratura francese contemporanea. La sua qualità di straniero, la sua doppia posizione di critico (scriveva nel *Constitutionnel* e nel *Moniteur*) gli suscitarono contro una folla d'invidiosi e di maligni, la quale non gli risparmiò accuse d'ogni sorta, finchè egli non fece tacere tutti nel 1850 dopo aver ferito gravemente in duello Amedeo Achard scelto, per ordine alfabetico, come rappresentante della *Société des gens de lettres.*

Gli articoli di critica di Pier-Angelo Fiorentino sono, la maggior parte, de' piccoli capolavori. Attesi con impazienza, letti con avidità, ebbero spessissimo l'invidiabile onore d'essere, come suol dirsi, l'avvenimento del giorno; e meritavano benissimo di non venir lasciati in quel fatale oblio che è l'inevitabile sorte degli articoli di giornale. L'editore francese è stato discreto. Era assai ovvio moltiplicare i volumi ristampando l'intiera collezione de' *feuilletons* del famoso scrittore, imitando in ciò l'esempio di Théophile Gautier e di Jules Janin. Ma per una non lodevole speculazione si poteva facilmente correre il pericolo di renderne meno diffusa la lettura. Giacchè que' tanti piccoli fatti che riescono utili ed aggradevoli pe' pochi che si occupano specialmente d'arte teatrale, non li sarebbero stati in egual modo per quella parte di pubblico che, come dice il Sarcey « *n'a plus guère le temps de lire que les choses excellentes.* » Ottimo consiglio dunque ci sembra l'avere scelto, fra i numerosissimi articoli, quelli principalmente che trattano questioni generali, come per esempio, l'amministrazione e l'economia interiore dei teatri, e quelli che discorrendo intorno a soggetti particolari possono avere per la forma

viva e piccante un prestigio non meno reale dell'attualità. È lodevolissimo il pensiero d'escludere affatto dai presenti volumi ogni scritto di polemica personale, sia perchè molti d'essi erano ridotti oggidì d'assai poca importanza; sia perchè molti altri avrebbero potuto risuscitare questioni che è meglio lasciar dormire tranquillamente in seno del passato.

Le quistioni generali d'amministrazione, sebbene di più vivo interesse pei lettori francesi, riescono utilissime anche a noi in grazia dei confronti che permettono di fare tra lo stato dei nostri teatri e quello dei teatri parigini. Gli studi sull'economia interiore di questi ci fanno rallegrare con noi medesimi di non possederne parecchi vizii (i *claqueurs* e il meccanismo delle prime rappresentazioni) che non fanno punto onore nè all'intelligenza, nè al buon gusto d'un pubblico cólto. Noi intanto aspetteremo gli altri due volumi che ci sono promessi per mettere sotto gli occhi del lettore il resultato di questi confronti. E sarà opportunissimo in un tempo in cui il teatro italiano passa per una fase molto critica, che può forse decidere irrimediabilmente del suo avvenire.

Negli articoli che parlano d'amministrazione vi sono moltissimi tratti che onorano il carattere dello scrittore tanto bassamente calunniato. Cotesto critico, dice il Sarcey, che tutti hanno dipinto con sì neri colori, è stato il solo che si sia occupato degli impiegati secondari, che abbia preso in mano la loro causa, e che se ne sia occupato con un ardore istancabile e con un talento meraviglioso. Coristi, comparse, suonatori d'orchestra, tutti i poveri diavoli che muoiono del teatro più che non ne campino,

hanno trovato presso di lui un difensore caldo e disinteressato. Egli è tornato parecchie volte su cotesto tema doloroso, e si troverà in questi volumi qualche traccia degli sforzi che ha fatto, e che non sono rimasti intieramente sterili.

È d'uopo intanto far notare che l'importanza di questa pubblicazione non consiste solamente nelle cose dette ma anche, e soprattutto, nel modo con cui son dette. La proprietà e l'eleganza dello stile degli articoli di Fiorentino è cosa che sorprende fin coloro che non possono o non vogliono essere, per alcune ragioni, molto benevoli verso di lui. Quella sua particolar forma di spirito e di *umore* che unisce insieme la grazia francese, la malizia italiana, e la profonda serietà inglese e tedesca comunica alla sua parola un'attrattiva straordinaria di cui non si può avere affatto un'idea senza averla gustata; e bisogna leggere gli articoli intitolati *Plus de claqueurs*, *Richard Wagner*, *Les Musiciens de Bois* per vedere sino a quale finezza ed eccellenza egli era capace di recarla.

La società letteraria francese ha un pregio su quasi tutte le società letterarie europee, ed è quello di vivere compatta ed unita in una specie di familiarità nella quale forse mette un po' d' ostentazione e di civetteria affatto parigina, ma che, a nostro credere, non solo le nocciono punto ma le giovano assai. Da cotesta vita di comunità e di continuo scambio d' idee (oltre all' indole nazionale e il carattere della lingua) provengono certamente i pregi più solidi ed innegabili della letteratura francese; cioè la bella disposizione delle materie, la limpidezza dell'esposizione anche nei soggetti più astrusi, qualcosa di più umano, di

più civile, di più popolare che dalle idee passa allo stile dando vita a certi generi di scritti affatto sconosciuti fra noi, come l'arte di raccontare i piccoli fattarelli, di mescolare gli aneddoti piccanti alle discussioni più serie, di portare dovunque l'attrattativa del diletto. I nostri scrittori, al contrario, vivono troppo appartati, troppo divisi dalla società a cui pretendono rivolgere la parola. E non vi è da meravigliarsi se parlano un linguaggio che da essa non è inteso o che non può senza stanchezza venir sopportato. Al difetto d'attrito deve più che ad altro attribuirsi la nostra sterilità, la nostra tisichezza, l'impossibilità in cui quasi sempre ci troviamo di studiare l'uomo e lo scrittore nel medesimo punto, e di preparare efficaci materiali per la storia futura della letteratura contemporanea.

Fiorentino portò a Parigi il fuoco meridionale italiano, ma seppe nel tempo stesso assimilarsi così bene tutte le qualità affatto proprie del genio francese, che pochi sono in Francia al presente gli scrittori più francesi di lui. Senza dir nulla di quegli articoli contenuti in questo volume sotto i titoli *Henri Herz*, *Un concert en Californie*, *À propos de Robert-le-Diable*, *Rossini et ses biographes*, *Rossini à Beauséjour*, *L'Orphée de Gluck*, *La salle Robin*, noi citeremo qualche brano di quello con cui egli annunziava l'apparizione dei primi due volumi del teatro completo d'Alessandro Dumas presso l'editore Michel Lévy:

« Alexandre Dumas n'est pas un auteur dramatique, c'est le drame incarné. Tout ce qu'il fait, tout ce qu'il écrit, tout ce qu'il dit, tout ce qu'il pense, prend chez lui, une forme dramatique et vivante...... Il n'y a pas au monde d'é-

crivain plus facile ni de plus infatigabile travailleur: jamais il ne s'arrète: il remplirait dix rames de papier sans faire une rature.... Il se lève et, à moitiè vêtu, il écrit deux pages; il demande de l'eau chaude, et, pendant qu'on la lui apporte, il ècrit vingt lignes. On lui dit: Le déjeuner est prêt. — Bien, dit-il, prévenez madame, — et il écrit toujours; on prend le cafè, on fume, il s'èchappe et il écrit; il fait des courses, des visites: il rentre et il reprend sa page où l'avait laissé. Avant et après les repas, il écrit; il va au spectacle, il soupe, et il continue d'écrire. Il ne perde pas une seule parcelle de temps. Sa vie, qui est un drame aussi, n'a point d'entr'actes. Il se donne une tâche, et rien ne l'en saurait distraire avant qu'il ait fini. D'abord, il n'écrivait que huit de ces grandes pages par jour, puis dix, puis quinze, vingt, trente; je l'ai un peu perdu de vue; mais à l'heure qu'il est, il doit faire un demi-volume dans sa journée. Je citerai de lui un trait qui m'a tellement frappé que je ne l'oublierai de ma vie, et je crois qu'il fera la même impression sur tous ceux qui ont beaucoup travaillé. J'entre un jour chez Dumas: il venait de terminer le dernier volume de *Monte Christo*, et il avait écrit le mot *fin* de sa plus magnifique écriture. Il rayonnait de joie, et comme le temps était superbe, je l'engageai à faire un tour de promenade. Mais la pendule sonna quatre heures et demie. Dumas n'en était qu'à sa quinzième page, et il en fallait vingt pour faire son compte. Il prit tranquillement une nouvelle main de papier, écrivit sur la première feuille: *Les trois Mousquetaires*, et ne voulut sortir que quand il eut achevé les cinq premières pages de son nouveau roman. »

Ed ecco in poche parole tanta luce sul famoso scrittore francese, quant'altri non avrebbe saputo darcene in cento e più pagine!

Ci permetta il lettore la scelta di due o tre aneddoti intorno a due personaggi non meno celebri, Balzac e Meyerbeer.

Trovandosi un giorno da Balzac alla villa di Jardie, Fiorentino vide tra gli altri cartolari che avevano titoli conosciuti come *Contes philosophiques*, *Contes drolatiques*, un piccolo volume rilegato di pelle di sagrì che sul frontespizio aveva per titolo: *Contes mélancoliques.*

— Guarda! io ignoravo questi racconti, diss'egli a Balzac.

— Sono inediti, mio caro; potete leggere, questi rispose.

Fiorentino apre a caso e legge: burro, radici, prezzemolo, vitello, carote ec. Ecco ciò che Balzac chiamava i suoi *Contes mélancoliques*.

Durante il desinare Balzac aveva detto che Parigi è la città degli estremi; e dopo aver provato alla sua maniera che soltanto i poveri ci stanno bene:

— Rivoltiamo la medaglia, continuò. Siete voi ricco? Pel puro necessario vi occorrono almeno dugento mila franchi all'anno. — E qui particolareggiò l' impiego della somma: tanto per fitto, tanto per domestici, tanto per le scuderie, tanto per la tavola. Ma in onta che accrescesse sempre ogni articolo non arrivava mai al totale. Ricominciò due o tre volte il suo calcolo.

— Ebbene! disse Gautier ch' era presente, tutto ciò non fa che cento settanta mila franchi.

— Ebbene! trenta mila franchi di burro, disse Balzac; siete contento? —

A proposito del *Roberto il Diavolo*, Fiorentino racconta il seguente aneddoto sulla prima rappresentazione del celebre capolavoro.

Era vicino il gran giorno. Si provarono le decorazioni. Dapprima fecero scendere una piccola tela di fondo che nascondeva lo scenario dell'atto terzo. Meyerbeer fu lì lì per trovarsi male, e con accento pieno d'amarezza disse: Vedo bene che non si ha fede nella mia musica! Questo scenario è meschinissimo! Allora fecero scendere la decorazione dell' ultimo atto. Alla vista della bella chiesa Meyerbeer si consolò alquanto.

— E la scena delle tombe? domandò.

— Domani sera, gli fu risposto. A mezzanotte ella entrerà nella sala della porta di fondo e la vedrà.

La notte appresso, a mezzanotte precisa, si alza il sipario e apparisce in tutta la sua magnificenza una delle più belle scene che si siano mai viste in teatro. Meyerbeer si precipita verso la ribalta con una cera scoraggiata.

— Ah! l'ho ben detto io! esclama, che non si ha fede nella mia musica. Non si vuole che un successo di decorazioni!...

Come questi pochi tratti illustrano, meglio che i lunghi ragionamenti, lo scrittore e l'artista!

Intanto se le nostre parole varranno a riparare il non lodevole silenzio della stampa italiana, noi sarem compensati largamente della premura d'averle scritte.

26 Giugno 1867.

COLLANA DI SCRITTORI DI TERRA D'OTRANTO [1].

Per imprendere, con pochi mezzi e senza speranza di gran successo, una pubblicazione come questa che ora annunziamo, il signor Grande deve nutrire un coraggio ed una fermezza di propositi da non poter essere lodati ed ammirati abbastanza. L'impresa però non onora solamente il suo cuore, ma anche il suo ingegno; e i due volumi pubblicati fanno attendere con impazienza gli altri venti o ventiquattro che comporranno la collana. L'ottima scelta delle opere, la diligente collazione de' testi, le traduziouì accurate e fedeli, le note parche ma dotte, la correzione infine e la nitidezza della stampa (cose tutte che provengono dalla sua esclusiva ed infaticabile attività) devono naturalmente richiamare su questa, che non è una delle solite ristampe, il favore e gli aiuti degli stu-

[1] *Collana di opere scelte edite ed inedite di scrittori di Terra d' Otranto*, diretta da SALVATORE GRANDE. — Lecce, Tip. Garibaldi di Flascassovitti e Simone. — (Opere pubblicate: *I Normanni*, poema storico di Guglielmo Pugliese, cronache e diplomi dei secoli XI e XII. — *La Giapigia e varii opuscoli* di Antonio De Ferraris detto il Galateo, traduzione dal latino. Vol. 1°.)

diosi Italiani. I Municipî di Terra d' Otranto sono quelli che vi si trovano soprattutti più direttamente interessati. Le materie dei libri ed i nomi degli autori significano per essi una gloria di famiglia. La Collana infatti conterrà la *Storia di Taranto* di Giovanni Grande; quella di *Brindisi*, compilata sopra scritti e documenti inediti ; quella della città d' *Oria*, ricavata dai manoscritti dell'Albanese e dai lavori di Papatodero ; poi *Cronache e Memorie* di molte città, *Biografie* d' uomini illustri, le Opere di *Lucio Vanini*, di *Abramo Balmo* e d' altri filosofi tradotte dal latino, ecc. ecc., che saranno quasi per tutti una vera sorpresa, perchè riveleranno nomi e lavori o mal conosciuti o perfettamente ignorati, gemme insomma preziosissime che vedransi brillare nuovamente alla luce con infinito piacere, come ci è accaduto cogli Opuscoli di Antonio De Ferraris detto il Galateo.

Noi abbiamo sotto gli occhi i primi due volumi della Collana.

Nulla diremo del poema storico di Guglielmo Pugliese scritto nel secolo XI, scoperto dal Tiremeo in un monastero della Germania e da lui pubblicato nel 1582, indi ristampato dal Leibnizio e dal Muratori. Non già perchè esso non abbia quell'importanza che il signor Grande ha dimostrato nella prefazione con profonda lucidità di criterio e con patriotismo nobilmente sentito ; ma perchè non presenta nè l' allettamento della novità, nè il carattere che rende più gradita e più fruttuosa la lettura degli scritti del De Ferraris. Il poema del Pugliese infatti manca di quella fisonomia speciale che potrebbe distinguerlo in qualche maniera dai moltissimi poemi storici

composti in quell'epoca. Gli opuscoli del De Ferraris invece mostrano una figura così particolare e così piena di attrattive che fa d' uopo riguardarli quasi come un fenomeno assai raro tra i latinisti e tra i filosofi del quattrocento. Però non cominceremo a parlarne senza aver prima citato alcune calde parole che manifestano lo scopo elevato propostosi dal signor Grande con questa raccolta. « Se giungessimo a persuaderci, egli dice, che questo cielo limpidissimo è quello della Magna Grecia: che l'onda la quale ora batte sui nostri lidi deserti, un tempo portava ai nostri padri la ricchezza del mondo; che la terra calpestata dai nostri piedi è la polvere di cento città illustri; che non siamo dirazzati da quelli che abitarono Napoli, Amalfi, Cuma, Pesto, Reggio, Siracusa, Crotone, Metaponto, Eraclea, Taranto, Turio, le quali ebbero tanta parte alla civiltà ellenica; forse allora scuoteremmo quella ignavia orientale che ci rode le ossa, e che mostriamo sul volto come un marchio d'impotenza. »

Niuno creda però che gli opuscoli del Galateo non posseggano anch' essi un valore storico straordinario. Anzi non lo hanno solamente allorchè versano intorno a memorie storiche propriamente dette, ma eziandio (e secondo noi di più) quando senza volerlo apprestano documenti del suo tempo che spesso vincono in pregio cento storie prese insieme.

Ciò che rende maggiormente carissimo ai nostri occhi questo scrittore dimenticato (confessiamo senza vergogna che appena appena ci era noto il suo nome) è una specie d' interpretazione negativa che egli fa del suo secolo. Onorato Urfé scrisse l' *Astrea* in mezzo alle crudeltà, al

fanatismo e alle licenze del secolo XVI. Giorgio Sand pubblicava la *Petite Fadette* dopo le funeste giornate del giugno 1848, e diceva : « Dans les temps où le mal vient de ce que les hommes se méconnaissent et se détestent, la mission de l'artiste est de célébrer la douceur, la confiance, l'amitié, et de rappeler ainsi aux hommes endurcis ou découragés que les moeurs pures, les sentiments tendres, l'équité primitive, sont ou peuvent être encore dans le monde. » Galateo, in mezzo agli errori d'ogni sorta che sconvolsero l'Italia dal 1450 al 1517 sembra la espressione dell'ideale verso cui gl'italiani d'allora dovevano sospirar coll'animo in segreto e in palese. E questo sospiro all'ideale non trasparisce unicamente dai suoi pensieri, ma anche dalla forma con cui esso li esprime. Aprendo il libro per la prima volta, istintivamente non ti vien fatto di buttar gli occhi sul testo latino che giace a piè di pagina. Ma appena tu procedi nella lettura, tosto subisci una dolce opera d'incanto, ed abbandoni volentieri la traduzione per vedere le idee sotto l'antica lor veste. Già tu indovini subito che non avrai a fare con uno di quei pedanti latinisti, pazienti cucitori di frasi e di periodi ciceroniani, che inocularono il malanno dell'imitazione alla nostra vergine letteratura. Comprendi subito che le cose lette nella traduzione devono infondere allo stile dell'autore quella certa fervida vita che pel solito coloro che scrivono in una lingua morta perdono alle prime linee, alle prime parole: e non t'inganni. Egli non bada all'eleganza della frase o al tornio del periodo col discapito delle idee. È purgato, è accurato; ma soprattutto, più che latino, vuol esser lui, Galateo, un uomo del secolo XV,

che pensa, che sente e che ragiona a suo modo, senza affettazione, senza arte, o almeno colla sola, difficilissima, di dir le cose alla buona. Ed è forse per conservar sempre cotesta sua diletta libertà di maniera ch'egli si serve quasi costantemente pei suoi opuscoli della forma epistolare, trattino pure di storia, di morale, di filosofia, di fisica, di cosmografia, di medicina.

Nato da un sacerdote greco in Galatone, piccola borgata di Terra d'Otranto; addottorato in medicina nell'Università di Ferrara; versatissimo nelle scienze tutte del suo tempo; profondo nel greco e nel latino, conoscitore del francese e dello spagnuolo; medico primario di Ferdinando primo di Napoli; amico del Summonte, del Sannazzaro, del Barbaro, del Giovio, del Pontano e del maggior numero dei più celebri letterati d'allora; colmato di beneficii da re Alfonso secondo; onorato della stima di altissimi personaggi; dopo aver fatta la prima guerra contro i Turchi, e la prima e la seconda contro i Veneziani, ritirato a Gallipoli, città che egli abitava più volentieri d'ogni altra, vi menò quasi sino al termine dei suoi giorni una vita operosa, tranquilla e felice.

Gallipoli, verso la fine del 1400, sembrava la città sognata dal divino Platone, o pure Sparta medesima. Gli uomini e la natura la rendevano una mirabile oasi in mezzo a tutto lo sconvolgimento di guerre, d'invasioni, di tradimenti e di assassinii che contristavano l'Italia. Situata in grembo al mare come una vaga isoletta; riunita alla terraferma da un ponte che afferra l'estremità dell'istmo strettissimo; con clima temperato, sottile, battuto dai venti; ricca d'acque limpide e salutari, lieta d'una

quasi perpetua primavera; Gallipoli era abitata da una popolazione allegra di volto, vivace di carnagione, bella per snellezza di persona e per bizzarre foggie di vesti, amabile per cortesia di parola e per isveltezza d'ingegno. Mondi, costumati, fedeli, parchi, frugali, paghi del loro, concordi, religiosissimi, integri di vita anche fuori di patria, schivi delle costumanze straniere, coraggiosi ed umani vi erano gli uomini. Caste ed astemie tutte le donne; pulite, laboriose, intente alle sole cure casalinghe, piene di rispetto verso i mariti; non vaghe di girare per le vie o pe' campi nemmeno le feste; avvenenti per ordinario, brunette, vigorose, piccole di statura; con occhi neri come i capelli, acuti e sfavillanti; con parola sobria e scherzevole e con un non so che di biscaglino misto di tripolitano che rammentava al nostro Galateo la *bellissima rondine* di Teocrito. Le giovinette filavano il lino e la lana al fianco delle loro madri, incominciando da piccine ad adusarsi al lavoro. Sposavano prima di aver amato, a dodici, o tredici anni; e nessuna passava quell' età senza trovare un marito. Educavano i propri figliuoli con educazione liberale e modesta. All' uopo sapevano esser valorose e morire in difesa del luogo nativo. La pace della famiglia si versava, per così dire, al di fuori e copriva la città. Per le sue vie un movimento leggiero. Non carri, non cocchi; non affaccendarsi in visite di complimenti; non fastoso urtarsi di gallonato servitorame; non delizie eviratrici, non chiassi corruttori. Invece una soave armonia prodotta dalla non grave discrepanza di fortuna nei cittadini, e dall'assoluta eguaglianza di essi nella libertà e nei diritti. Poche le liti nei tribunali. Rari i delitti, rari

gli odii. I rancori celati e gl' imprigionamenti ignoti affatto. Libera d'ogni tributo; con un allegro panorama di collinette; colla vista magnifica del cielo e del mare; la Gallipoli che il nostro autore descrive al Summonte non parrebbe cosa vera, se quel suo schietto accento di verità non forzasse l'animo di chi legge a prestargli piena fede.

In quei giorni ogni mattina prima dell'alba i gallipolitani vedevano andar premurosamente attorno un uomo di giusta statura, un po' grassoccio *(pinguisculus)* con testa grossa, fronte alta e spaziosa, con occhi azzurri e vivaci, con fisonomia colorita, gaia, e di veneranda bellezza. Era un medico che visitava i suoi ammalati, conosciuto ed amato da tutti per la sua grande dottrina e la più grande bontà del cuore. Pochi ignoravano il suo tenore di vita. Egli andava a letto alle dieci di sera. Si alzava alle quattro dopo mezzanotte. Leggeva, scriveva e rivedeva i suoi antichi appunti un po' per diletto, un po' per trarne consiglio. Prima che si fosse levato il sole pregava Dio (le feste entrava in chiesa) indi andava subito in giro. Pranzava a mezzogiorno, sobriamente. Dopo sceglieva una lettura facile e divertente, aspettando chi soleva venire a consultarlo. Alle tre o alle quattro pomeridiane ritornava a visitare gli ammalati, salendo e scendendo per quelle viuzze assai scomode, affannandosi e sudando molto benchè sul tardi; e rientrava in casa la sera, dove lo attendeva una piccola conversazione d'uomini colti che amavano discorrere con lui di filosofia, di morale, di matematica senza sottigliezze e senza sussiego. Era Antonio De Ferraris il quale aveva preso anche il nome di Galateo (uso allora comune) dalla città ove era nato.

Tutta cotesta bellezza di natura, tutta cotesta serenità di abitudini, tutta cotesta sincera cortesia di caratteri che lo circondarono sin dalla giovinezza (nel seno delle quali tornò più volte come a ritemprarsi e voleva morire) trasparisecono nettamente da' sette opuscoli che compongono il presente volume. Egli ha eseguito parecchi secoli innanzi il precetto inculcato da Sainte-Beuve agli scrittori moderni, quello cioè di mettere nelle loro opere quanto più possono del loro naturale, della loro esperienza personale, delle loro passioni e della loro ragione, delle loro tristezze e delle loro gioie, de' nervi, della sostanza, della vita e dell'anima loro, onde arricchirle d'un interesse e d'un valore reali. Ha sdegnato di mostrarsi un imitatore servile; e per ciò in molti punti è riuscito un vero e grande artista che commove ed esalta. Se l'erudizione non lo tradisse, nessuno potrebbe dirlo del quattrocento. Non già ch'egli ne abusi, come tutti i suoi contemporanei; ma per la qualità d'essa affatto greca e romana. La sua descrizione della *Giapigia* è un'opera d'arte squisita. In ogni punto l'amore della natura vi scorre abbondantissimo, e trabocca deliziosamente. Vi si respira un senso d'umanità che fa molto bene al cuore. Ei ti mena da Taranto a Nardò come un precettore amoroso. Nè ti fa arrestare solamente alla vista della città e delle rovine; ma ti consiglia a riguardare quei golfi meravigliosi, quelle fertili campagne irrigate da acque purissime, e ricche di cedri maestosi e di pingui armenti. Nè ti parla soltanto d'imprese guerresche, di signori e di principi; ma ti mena in mezzo alle popolazioni, ti mette nella loro intimità, ti svela le loro superstizioni, le loro sciocche credenze; ti

spiega i fenomeni fisici che le hanno prodotte. Non trascura gli aneddoti, le impressioni personali; non evita di divagarsi, come suole accaderci nelle intime conversazioni, per svolgere con larghezza un' idea secondaria, o semplicemente per isfogo dell'animo intristito ed oppresso. Giunti alla fine dei due capitoli che compongono la descrizione della Giapigia noi ci siamo tolti dalla lettura con un ardente desiderio di scorrere quei luoghi da lui descritti onde vedere ciò che i secoli hanno operato in bene ed in male sulla natura e sugli uomini: e cotesto intenso desiderio è la prova più bella che l' opera non ci ha lasciati nè indifferenti, nè annoiati.

Come i gallipolitani, dei quali ha detto: *in appulsu exterorum... integritatem et constantiam servant suam*, il Galateo non solo non si lasciò vincere dalla corruzione che i francesi e gli spagnuoli versarono fra noi; ma nutrì nobile sdegno contro tutti gli stranieri. E contro i nuovi usi e le nuove fogge introdotti nella vita e negli abiti, gridò calorosamente colla lettera al Crisostomo sull'*Educazione*, che mostra qual tempra d'anima italiana sia stata la sua. Sventuratamente l' opportunità de' suoi consigli non è scemata di nulla. Nel leggerli talora c'è sembrato veder rizzare dal sepolcro l'austera persona del vecchio per far rimprovero a' nipoti d'aver lasciato senza effetto le sue sagge parole.

Se noi potessimo riportare molti brani di questo voume riusciremmo con essi, meglio che con il presente articolo, a render più care ai lettori le opere del Galateo. Ma non sappiamo por termine alle nostre parole senza due brevi citazioni. Nato da genitore greco, egli ama la

Grecia come sua vera patria, e trasportato dall'affetto in un punto della descrizione della Giapigia esclama: « O Spinello (teco io parlo senza giudici) mi vergogno d'esser nato in Italia, quantunque la terra Giapigia sia posta fuori d'Italia da taluni scrittori. La Grecia perì per vecchiaia e per sua avversa fortuna, l'Italia per i suoi consigli e per le sue discordie; ambedue ora servono agli stranieri; questa spontaneamente, quella per forza. La Grecia spesso liberò l'Italia dalla servitù de' barbari, ma l'Italia lasciò che la Grecia servisse ai barbari. Ma noi scontiamo il fio de' nostri delitti, e lo sconteremo; imperocchè i nostri mali, come vedremo, non ancora giunsero al colmo. Deh, non si tragga augurio dalle mie parole, perchè dico quel che sento, non già quello che io voglio! »

Ma nato in terra italiana, non sa frenare i palpiti del suo cuore quando in mezzo a' mali di essa vede spuntare un raggio di virtù vera e di gloria. Pochi giorni dopo la famosa *Sfida di Barletta* egli scriveva al suo amico Crisostomo la storia di quel combattimento così onorevole per gl'italiani; e chiudeva la lettera con queste parole che son come uno specchio morale dove si riflette limpidissima la simpatica figura dello scrittore: « Noi vincemmo li Francesi in quel giorno non solamente nelle armi ma nei voti e nelle preghiere. Più valsero presso Dio le preci del tuo Galateo medico, che quelle d'un certo santo monaco francese. In quel giorno che si combattè, io, assistendo ai sacri riti, facevo voti ai quattro santi cavalieri Giorgio, Demetrio, Martino e Niceta non sordi alle preghiere, i quali hanno sempre in abo-

minio i superbi. Quei divi ascoltarono le mie voci. Il monaco, o quel Druido, cinto di bende giaceva prostrato in terra prima della pugna, e con quanta voce poteva invocava i suoi Dei e, come credo, a preferenza il padre Dite, dal quale dicono esser discesi i Galli, e a cui i loro padri con pessimo rito sacrificavano, prima che passassero in Gallia le mitissime e pie armi dei Romani. Questi, come vide che i Galli cessero il luogo per virtù dei nostri, prima ammutolì come chi fosse stato visto, come si dice, dal lupo; poscia gettò ai Galli l'infula e il libro; rivolse le mani contro la faccia e i capelli, e finalmente, non senza molto riso de' nostri, piangendo come femmina andò via. »

Come certo non gli verranno meno nè l'ingegno nè la volontà, così possa il sig. Grande ricevere quegl'incoraggiamenti o quegli aiuti che gli son necessarî alla impresa: *et sit verbo omen!* conchiuderemo col suo autore.

5 Dicembre 1867.

ELIODORO LOMBARDI [1].

Il Lombardi mette fuori un'altra volta il quesito della Epopea. Egli crede che l'arte moderna debba ingegnarsi a fare « una nuova Rapsodia dalla quale prendendo sue mosse il poeta dell'avvenire, gl' interverrà di significare l' epopea dell' umanità, e le mirabili scene ritrarre e le titaniche figure di quei gagliardi che, propugnatori dei diritti dell'uomo, dalla Rivoluzione sociale dell'ottantanove sino alle ultime imprese dell'italico risorgimento, per le vie del trionfo, più spesso per quelle del martirio, furon visti succedersi. » Quindi egli s'indirizza la seguente dimanda: « Ma, e cotesta grande epopea potrebbe dunque in un periodo forse a noi poco lontano, comparire e ripetere a buon diritto il suo posto nelle moderne letterature, contro la estimazione di coloro che incompatibile ai tempi nostri, anzi morta per sempre, riputarono l' epica poesia ? » A cui tosto risponde: « Non è questo (l'*Avvertenza*) il luogo più acconcio a svolgere un tema sì rilevante; avverto solo che non si sia tanto corrivi a confondere l'essenza d'un componimento colla forma d' esso.

[1] *Carlo Pisacane*, o *la Spedizione di Sapri*, poemetto. — Firenze, tipografia di G. Barbèra, 1867.

Perchè, sebbene io pure impossibile estimi il ritorno fra noi d'un'epoca classica o romanzesca, ne reputo pertanto possibilissima una, che sia nuova di forme d'intendimento e che, col linguaggio del Vico, Epopea Umana potriasi denominare. »

Noi confessiamo che nel Lombardi ci piace immensamente più l'artista il quale con entusiasmo fiducioso s'immagina di dettare uno dei canti della *nuova Rapsodia*, che non il critico il quale tenta far credere possibile la resurrezione d'un genere di componimento, per ragione della sua natura, condannato fatalmente a non più rivivere al mondo. Si domandi ad un naturalista se, nelle presenti condizioni del globo, potrebbero tornar ad esistere le immani razze animali antidiluviane delle quali rinveniamo i resti e le impronte nei grandiosi sedimenti dei terreni dell'Asia, dell'America, dell'Europa nel Nord. Risponderebbe: che dai tempi antidiluviani fin oggi la vita del globo ha subito così diversi e straordinari mutamenti, da impedire la riproduzione di quei mostruosi crostacei e sauroidi de' terreni carboniferi, di quegli ittiosauri e pterodattili dell'arenaria rossa, di quei cetacei, marsupiali e pachidermi, degli oeliti, delle formazioni argillose e degli eoceni. Or l'epopea, la vera epopea, come sembra la intenda anche il Lombardi, tiene nel regno dell'arte il posto di codesta Fauna perduta per sempre. Essa vien fuori nell'infanzia della società, ed è frutto di immaginazioni titaniche e fanciullesche nel medesimo punto. Se noi volessimo studiarne il procedimento, da naturalisti del pensiero la vedremmo prima nascere dai canti popolari; ingrandirsi poi con le tradizioni e colle credenze

che trova per via; assimilarsi e fecondare gli elementi ammassati; diventar quindi Bibbia, liturgia, filosofia, enciclopedia; decadere a poco a poco; diventar storia, tradizione un'altra volta; e morire appena le vengon meno quell'atmosfera ove solo poteva respirare a suo bell'agio, e quei succhi nutritivi che ne alimentavano l'esistenza; val quanto dire quelle condizioni di civiltà primitiva che esclusivamente possono dar luogo al gran fenomeno epico. Nella storia della letteratura universale noi vediamo ripetuto questo fatto parecchie volte, e sempre preparato e prodotto da identiche cause. Nell'India col *Râmâyâna* e col *Mâhâbhârâta;* nella Grecia coll'*Iliade* e coll'*Odissea;* in Germania coi *Nibelungen;* nella Scandinavia coll'*Èdda;* nella Finlandia e tra i popoli finnici col *Kalevala;* in Ispagna col poema del *Cid;* in Francia colla *Chanson de Roland;* nella Danimarca moderna coll'*Elge* d'Œhlenschlæger; nella Svezia contemporanea colla *Saga di Eritiof* di Tegner.

È chiaro che non bisogna confondere con queste epopee affatto originali quelle che sono apparite ne' periodi di grande coltura letteraria, le quali possono venir chiamate *epopee d'imitazione*, o meglio *individuali*, come l'*Eneide* fra i latini, la *Divina Commedia*, *L'Orlando furioso* e la *Gerusalemme Liberata* fra gl'italiani, *La Araucania* fra gli spagnuoli, *I Lusiadi*, fra i portoghesi, *Il Paradiso perduto* fra gl'inglesi, *La Enriade* tra i francesi e *La Messiade* fra i tedeschi, per citare soltanto i più celebri e i più noti. In tutti questi poemi le vere caratteristiche dell'epopea sono completamente scomparse. Il poeta ha scelto il proprio soggetto senza curarsi d'osservare se

esso corrispondeva o no ad una di quelle grandiose creazioni della fantasia popolare, le quali personificano in loro il carattere della nazione e dell'età che le inventano con sincerità inconsapevole. Lo ha trattato a modo suo, mescolandovi reminiscenze che stonano e gli fanno perdere molto di quella fisonomia particolare che pur dovrebbe mantenere: e non è mai riuscito a nascondere (spesso appositamente non l'ha voluto) l'artifizio con che le parti della tradizione e della storia si confondono colle invenzioni cavate di testa. È indubitato che gli autori delle *epopee originali* hanno, per così dire, manualmente fatto assai meno di quelli delle *epopee d'imitazione.* I primi trovarono la materia bella e preparata, ed inoltre come una benigna influenza nell'atmosfera propizia a far germogliare il capolavoro così lungamente e travagliosamente elaborato. Gli altri poco tolsero in prestito dalla tradizione e dalla storia, e moltissimo arditamente crearono con meravigliosa ricchezza e con larga prodigalità, che i poeti antichi non presentano affatto. Quello però che fa da essi grandemente differire quest'ultimi è un accento di verità e di convinzione che si trova ne' loro canti. Il quale compenetra in tal modo lo spirito del lettore che vi reca, insieme al diletto, anche la persuasione delle cose che narra. Nelle epopee moderne invece cotesto accento manca del tutto. E la cagione non ne è punto misteriosa. Giacchè il primo a non aver fede in quello che canta è senza dubbio il poeta medesimo che pur vorrebbe darsi l'aria di mentire colla maggior serietà di questo mondo. Così se vogliamo conoscere intimamente lo spirito della poesia cavalleresca non dobbiamo

ricorrere, come sarebbe facile a supporsi, all'*Orlando furioso* dell'Ariosto, quantunque conosciuto qual vero miracolo d'invenzione e di stile; bensì alla rozza e quasi monotona *Chanson de Roland*, dove sotto la veste d'un linguaggio poco poetico rinviensi un'originalità, un'eloquenza ed anche una tenerezza che commovono profondamente, perchè appunto si sentono prodotte non dalla limitata individualità del poeta, ma da un'anima collettiva che s'intravvede e si riconosce dentro di lui.

Noi abbiamo potuto assistere a' giorni nostri (come il consentono le mutate condizioni di civiltà) al passaggio delle tradizioni popolari in due opere letterarie che son diventate subito epopee nazionali nel modo preciso delle antiche; abbiamo potuto vedere la stessissima operazione per cui i canti de' rapsodi diventarono in Grecia l'*Iliade* e l'*Odissea*; e saremmo nel caso di analizzarne quasi chimicamente il processo, se la vastità della materia e lo spazio che n'è accordato lo consentissero. La Danimarca e la Svezia hanno aspettato fino al secolo XIX per crearsi due nuovi veri poemi o a dir meglio per riassumere e formulare tradizioni conservate con assidua tenacità; e questo fatto ahimè! sconcerta tutti i calcoli de' credenti nell'epopea. Scegliamo la Svezia per poi cavarne a fil di logica un'ineluttabile deduzione. Paragonandola con tutte le nazioni europee moderne noi troviamo in essa un fenomeno particolare che ci colpisce profondamente. Nessun paese ha conservato con ugual gelosia il suo tipo primitivo. La mitologia; le tradizioni; la natura fisica, il carattere del popolo sempre temerariamente coraggioso, pieno di estrema fiducia nelle proprie forze, infaticabile, per-

severante ed eroico, tutto insomma ci dimostra che gli antichi scandinavi sopravvivono ancora tali quali furono un tempo nella vita pubblica e nella privata. In cotesto stato di cose fa che sorga un poeta capace d' accogliere dentro l'anima sua le mirabili armonie che gli suonano intorno; ed ecco subito venir fuori il vero poema, tradizione incarnata in una forma più ricca e più felice, rivelazione netta e brillante del tipo nazionale quale potrebbe mai desiderarsi. Tegner colla sua *Saga di Fritiof* non ha fatto altrimenti. Si è incontrato in una vecchia Saga islandese del settimo secolo, l'ha vivificata col suo genio senza punto alterarla, ed ha veduto che ad ogni sillaba delle sue parole corrispondeva un battito del cuore della sua nazione. La forma gli è venuta da sè, a volte epica e grandiosa, a volte puramente drammatica, volte lirica con straordinaria libertà. L'esametro colla sua ampia cadenza, il pentametro colle sue vivacità, i versi di otto piedi e talora quelli di quattro si avvicendano nel poema con arte mirabile secondo il movimento dell'azione e delle passioni dei personaggi; e versi, e rime, e strofe tutto vi serve a dipingere più efficacemente oltre alle anime degli uomini anche la natura esteriore. Per la Danimarca e l' *Elge* di Œhlenschlaeger potrebbe dirsi lo stesso.

Or come è possibile che questo accada in altri paesi dove tutto cangia di secolo in secolo ed anche da una metà all' altra d' un secolo stesso? Dove le tradizioni si smarriscono per incostanza di casi e succedersi d' invasioni? Dove la civiltà mena attorno la terribile falce della critica e produce una continuata confusione di credenze,

di aspirazioni, d'intenti che pullulano sempre nuovi prima che gli altri siano arrivati a maturità ? Come, *a fortiori*, sarà possibile nell' avvenire, se il giornale ha reso già inetta la tradizione ? Se la storia ha tolti i mezzi di confondere gli uomini e gli avvenimenti, d'ingrandirli, di trasformarli, d'idealizzarli in un tipo qualunque? Se la critica s'affatica crudamente a dissipare anche la nebbia poetica che rendea veneranda l'antichità ? Se infine un nuovo ordine d'idee ha distrutto irrimediabilmente la fede del poeta ?

Giacchè, non bisogna illudersi; una delle più grandi e felici circostanze della poesia epica antica era, ci si consenta la frase, la credibilità della sua parola. Nessuno osava sospettare che il poeta avesse mentito, ed Omero non invocava altra dea che la Memoria. Oggi le condizioni sono mutate. Oggi il poeta si crede in obbligo d'avvertirci anticipatamente che il *falso* prende gran posto nell'opera sua, e noi vediamo il nostro Lombardi scrivere ingenuamente queste parole nell'avvertenza premessa al suo poemetto: « Dichiaro finalmente che, come ogni opera d'arte, il mio poemetto è misto di verità storica e d' invenzione. Serbandomi fedelissimo alla realtà degli avvenimenti in quanto concerne la parte storica dell'impresa, nel resto, che esce affatto dall'ambito della tradizione e tocca della vita intima e delle avventure domestiche dei miei personaggi, stimai convenevol cosa non curarmi di altro fuorchè del verosimile: epperò creando quasi la leggenda, mi valsi di quella facoltà accordata a chiunque tratti un'opera d'immaginazione, la facoltà inventrice. »

Ci duole di dover contraddire alla convinzione del gio-

vane poeta siciliano: ma, vagheggiando il concetto della sua *Epopea Umana* e parlando di *forma nuova* e d'*intendimenti nuovi* egli, ci sembra, si è lasciato trascinare dalla fervidissima fantasia in un mondo nebuloso da cui la stridula voce della riflessione lo strapperà senza indugio. Primieramente gli diremo: che non ci saremmo aspettate da lui le divisioni così superficiali d'epopea classica e romanzesca. In secondo gli chiederemo: quale, possibilmente, potrebbe essere la *nuova forma* se non la vecchia, la narrativa che è propria e naturale dell'epopea e che rimarrà sempre narrativa anche quando si avrà assimilato più larga parte di lirica e di drammatica di quel che non ha fatto finora? Gli chiederemo: che cosa mai potrebbero essere i nuovi intendimenti se non le idee di libertà umanitaria che caratterizzano il nostro secolo, le quali però non costituirebbero che una piccolissima frazione dei materiali possibili dell'*epopea futura?* E il vero materiale epico dunque dove sarà? Lo creerà il poeta? Ma allora non si faccia più questione d'epopee, ma di nuove *imitazioni epiche*, e queste, lo sappiamo benissimo possono moltiplicarsi all'infinito. L'Italia ne ha già più d'un centinaio.

Ostinarsi nella ricerca dell'epopea, secondo noi, vuol dire non accorgersi che le forme dell'arte, in generale ed in particolare, abbiano subito straordinarii e radicali cambiamenti. Vuol dire non avvedersi che noi possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremmo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo sto-

rico, parto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa; bensì quello che dipinge caratteri e costumi della società contemporanea: sicchè non sappiamo capire perchè, per esempio, *Les parents pauvres* e *Le Père Goriot* di Balzac non possano mettersi accanto all'*Iliade* e all'*Odissea* nella storia dell'arte.

Dopo d'esserci guastati un pochino col Lombardi critico, eccoci intanto a stringere la mano al Lombardi autore del *Carlo Pisacane* o *la Spedizione di Sapri.* Non già per contraddirci ed approvare la ragione estetica del componimento (sarebbe una dabbenaggine troppo grossa), ma per riconoscere le bellissime qualità poetiche del suo ingegno; per ammirare la lotta ch'egli ha sostenuto contro le difficoltà dell'arduo tema e dell'arduissima impresa, e per applaudire alla vittoria che in molti punti ha riportato con invidiabile successo.

Il poemetto è stato da lui ideato e colorito con la più scrupolosa diligenza di artista. Non potendo falsare nè i fatti nè le date, egli ha cercato di diffondere per tutta la narrazione una tinta che producesse l'effetto di rivestirla di quel carattere leggendario che loro vien partecipato soltanto dalla mano del tempo; e talvolta vi è riuscito assai bene col mezzo d'una misteriosa incertezza di contorni abilmente eseguita. La speciale natura della sua immaginazione lo ha secondato in questo a meraviglia, possedendo essa tutta la vivacità e la profondità delle immaginazioni siciliane ardite, ruminatrici, per così dire, delle proprie impressioni, solitarie, affettuose all'eccesso, all'eccesso sdegnose, mutabili, e soprattutto cupe e severe quanto

quelle degli uomini del Nord. Il Lombardi, oltre a cotesto dono non comune, ha la spontaneità dell'idea poetica e nel medesimo punto la tranquillità dell'ispirazione. Egli ficca i suoi grandi occhi nel tema, vi si sprofonda, e lo ricerca e lo persegue nel più intimo sino a confonderlo col proprio pensiero, sino a dimenticarsi che dovrebbe narrare, per far parte al lettore di ciò che lo ha colpito nella sua ricerca, o sviato e tratto a meditare e a sognare. E come si perde volentieri in così severe contemplazioni! E come spazia con volo sicuro in certe regioni che l'arte parrebbe sdegnare! Anzi come vi si ferma atteggiato a nobile e naturale fierezza! Se noi potremo qui appuntarlo di qualche cosa, è precisamente di troppa fierezza. Infatti egli non sorride mai! Da ciò forse quel po' d'uniformità che investe i sei canti. Egli s'intenerisce facilmente; s'appassiona e s'accalora senza difficoltà; si mostra capace di rare finezze, di carezze gentili, fin di lagrime collo squisito sentimento d'una donna; ma non gli si domandi un sorriso! Non ne ha, anzi non ne vuole. La maestosa sembianza d'Omero degnò esilararsi un momento dipingendo la contorta figura del vigliacco Tersite; pel Lombardi la Poesia è così immensamente sacra che gli parrebbe di profanarla mostrandosi alquanto men serio. Pure che rilievo non prenderebbe la sua tristezza dallo splendore d'un sorriso! Qui sarebbe opportuno parlare più estesamente delle varie parti del poema; additarne i punti più luminosi per affetto, per movimento drammatico, per forza pittoresca e vaghezza di fantasia, per maestria finalmente di verso e di stile. Ma preghiamo più volentieri il lettore di intraprendere col poeta il

doloroso viaggio che principia nelle colline d'Albaro con un colloquio d'amore, e termina tra le montagne di Sapri con la strage civile. Siamo sicuri che non si pentirà d' aver dato retta al nostro consiglio.

Però non vogliamo lasciar senza un cenno gl'*intermezzi* lirici che trovansi fra un canto e l'altro, dove l'originalità dell' ingegno poetico del Lombardi apparisce più libera e più affascinatrice. Nei momenti che egli interrompe la narrazione il suo pensiero va e viene dalle torbide regioni del passato alle fosche dell' avvenire; ed ora rammenta canzoni già composte che ripete come fra sè con gioia segreta; ora, vede cari fantasmi errar nottetempo fra i giardini dell'Acquasola, e sussurrare a bassa voce la parola *martirio!* ora riflettendo, si spaura del suo destino ed esclama malinconicamente:

È amaro incarco
Questo genio dei carmi!

e per consolarsi vola alla Grecia antica, ad Orfeo e all'ara delle Grazie nella felice Orcomeno. Di là ritorna ardente di sacro entusiasmo. Erra, battagliero, dietro visioni di eroi e di eroine. Poi prossimo a compiere il suo viaggio, eccolo stanco, scoraggiato, senza fiducia nè in sè, nè nel suo poema, e indeciso se debba andare innanzi od arrestarsi a quel punto! E come in tutto cotesto agitarsi d'immagini e d'idee la bella individualità del poeta ci apparisce netta agli sguardi, e si fa meglio conoscere e quindi meglio amare da chi è capace d'intenderla!

Ci rimane ancora a dir qualche parola sullo stile del poemetto. L'egregio autore ci avverte, che ha voluto ten-

tare « una giudiziosa fusione delle forme antiche e giovani sempre dell'arte greco-latina coll'affetto e coll'anima dei tempi nuovi, » cioè una giusta temperanza

Fra lo stil dei moderni e il sermon prisco.

È riuscito? in parte ci sembra di sì; e diciamo *in parte*, sia perchè in qua e in là si notano facilmente incertezze e stonature che l'opera più accurata dalla lima potrà attenuare se non distruggere del tutto; sia perchè avremmo desiderato che l'armonia generale vi si fosse fatta udire più bassa di qualche tono, affrontando apertamente, senza rifugiarsi dietro le circonlocuzioni, alcune difficoltà di minuti particolari, delle quali una falsa educazione letteraria ci ha insegnato sempre ad aver paura. Ma perchè il lettore non abbia ad ingannarsi sul preciso valore di questo nostro parere avanti di prendere in mano il poemetto, aggiungiamo: che come opera di stile, il *Carlo Pisacane* ha pochi confronti nelle più celebrate produzioni composte in questi ultimi lustri.

12 Settembre 1867.

GIOVANNI PRATI [1]

I.

Un' opera d' arte non è un fatto isolato. L' artista ne respira gli elementi nell'atmosfera che lo circonda, e se gli assimila d' ogni parte ordinariamente a sua insaputa. Qualche volta però essa non risulta da un processo positivo che le stampa l' impronta delle cose esteriori con precisa esattezza e gliene comunica tutti i caratteri, dai più severi e costanti a' più frivoli e passeggieri. È un processo negativo quello che le dà vita. L' artista o non si sente soddisfatto o si sente offeso dalla realtà, e tenta rifugiarsi col pensiero in un ideale perfettamente opposto che lo consoli e l'esalti. Quel mondo d'immagini che allora gli scaturisce inaspettatamente nella fantasia alla contemplazione d' una idea appassionata e gentile, non tarda a tradursi luminoso e pieno di vita nella parola o nelle note, nel marmo o nella tela; e da cotesta potenza di contraddizione vien fuori tal fiata il capolavoro che muta d' un tratto l' ideale del secolo sostituendogli il proprio. Questo miracolo dell'arte accade tutte le volte che l' ar-

[1] *Armando* — Firenze, Barbèra, editore, 1868.

tista riesce o ad imprimere nell' opera sua un carattere d'antitesi eccessivo ma potente, o a reintegrarvi caratteri dell'umana natura, sconvolti e rabbuiati dagli avvenimenti politici e sociali d' un dato periodo. Nel primo caso l' opera di arte vive finchè i cuori e gli intelletti non sentono un bisogno d'equilibrio tra gli eccessi de' due termini di contraddizione, poi rimane un semplice documento di storia e nulla più. Nel secondo invece, poichè i caratteri reintegrati e messi in luce sono i più intimi anzi gli immutabili dell'umana natura, potrà forse subire momentanei oscuramenti di culto e di fama, ma vivrà eterna cogli eterni elementi onde essa è composta.

L' *Armando* del Prati è un lavoro di questo genere. Mentre il pensiero italiano si versa con foga smaniosa fuori di sè, impegnandosi in una lotta con le cose materiali la quale per poco non gli fa dimenticare quanto non sia cifra o moneta sonante, ecco il poeta che tenta trasportarlo nelle più pure e più elevate sfere dell'intelligenza, e rapirlo lungi dalla vista d'ogni oggetto materiale ed estraneo a se stesso. Il termine contraddittorio ch'egli presenta non è, per dir vero, di perfetta relazione, cioè non abbraccia con precisione quasi scientifica la estinzionê dell'opposto. Quel breve angolo del pensiero che egli ha voluto illuminare della luce dell'arte, sorpreso per di più in un momento morboso, rende circoscritta l'azione e l'influenza del suo lavoro. Ma questo non ne muta il carattere e non ne altera la fisonomia. L'azione e l'influenza d'un'opera d'arte non possono esser pari a quelle di un sillogismo. Essa non agisce in modo diretto e didascalico, e tiensi paga d' operare con processi così

lenti da dirsi quasi impercettibili, pur di conservare la sua naturale e superba indipendenza. Intendiamo dire che cotesta ristrettezza di spazio in cui il poeta ha voluto raggirarsi non può nuocere al carattere del suo lavoro. Se l'antitesi non vi è perfetta, non occorreva del rimanente che vi fosse tale. Sta a vedersi se egli ha colto in cotesto spazio ristretto gli elementi più intimi e più costanti dell' umana natura, o se invece ha dato alla sua opera una vitalità affatto efimera che presto la farà rimanere un corpo inerte.

Da qualche tempo in qua il pensiero del Prati, ama rivelarsi con creazioni nelle quali l' individualità del poeta non apparisce a viso aperto, ma rivestita d'una figura a cui la fantasia cerca di dar carne, nervi e sangue, insomma vita propria e distinta. Cotesta seconda fase, o maniera, del Prati più che dalla costituzione del suo ingegno sembra provenire da impulsi esteriori che gli abbiano fatto forza. Se la critica, chiamando in suo soccorso le scienze fisiche e naturali, potesse decomporre ne' suoi minimi elementi coteste creazioni dell' ingegno artistico, rimarrebbe facilissima cosa scoprire quel che trovasi in esse di pertinenza dell' individuo e quel che vi è stato introdotto dalle circostanze di tempo e di luogo che hanno agito su lui. Ben lontani da cotesta possibilità, contentiamoci d'affermare che l' ingegno non è sempre libero nella scelta della sua forma. E quando il gusto o lo stato morale della nazione gliene impongono una che repugna affatto alla sua natura e alla sua educazione, esso perde metà del proprio vigore e della propria efficacia, se pur non s'intristisce come un fiore costretto a vegetare sotto

cielo inclemente. Avviene qualche volta che la tempra robusta gli permetta di resistere a cotesta specie di violenza morale, e di farla anzi subire invece che subirla; ma per l'ordinario la vittoria rimane al gusto predominante o alla moda.

Convien rammentarselo: la natura del pensiero del Prati è lirica per eccellenza. Lascialo errare per l'immensurabile spazio dell' universo, sprofondarsi entro ignote lontananze con smania amorosa ed ardita. Ritornerà dal suo volo ricco di mille note, delle quali saprà svelarci affinità delicatissime tutte nuove per noi; ricco di mille splendori, da' quali saprà far scaturire a' nostri occhi uno spettacolo di luce sorprendente davvero: e la forma corrisponderà con rara esattezza al concetto.

Chi non fu scosso, affascinato da' primi canti di questa anima armoniosa che sapeva così bene intendere lo stato vago ed incerto del nostro spirito, ed appagarne i bisogni? Cotesta fortunata coincidenza d' un' organizzazione prepotentemente lirica con lo stato morale del popolo italiano ansioso dietro la traccia di sorte migliore, fu senza dubbio la cagione principale della voga grandissima del Prati. Quello slancio giovanile conteneva però in sè nuovi elementi di vita che entravano con esso nella nostra letteratura. Il poeta non era nato per nulla in un paese attaccato con i suoi due fianchi all'Italia ed alla Germania, come appunto é il Trentino. Quel misterioso contemperarsi del genio latino e del germanico, che forma una delle caratteristiche del nostro secolo, tra noi accadeva quindi per suo mezzo con facilissima armonia più per istinto che per isforzo di volontà e diventava forse il più saldo

argomento che sosterrà la rinomanza del Prati presso i nostri nepoti.

Lo stato morale del popolo italiano di un ventennio fa non era intanto un prodotto dell'indole nazionale, ma di circostanze estranee ad essa, e facilmente mutabili. Mutarono infatti. La contemplazione mistica, generosa, fervidissima poteva dirsi un esercizio preparatorio a quella azione eroica e gigantesca che dovevamo tentare. Quando il momento dell'azione suonò, il nostro spirito scendeva un gradino di quella sublimità ideale a cui si era elevato, ed accostatosi maggiormente alla terra, diventava proprio umano, cioè più attivo, più pratico, più esteriore, in lotta continuata colla sorte e colla materia; arrivava insomma ad un punto opposto a quello da cui era partito. L'arte che nota tutte le minime alterazioni del nostro spirito sentì la necessità di conformarsi alle nuove esigenze e tosto misesi all'opera. Ma vuoi che ancora non fossero intieramente scancellate le vestigia del primo ideale, vuoi che non sia ancora corso il tempo necessario per prendere francamente l'abitudine del nuovo, il resultato non ha (per anco) corrisposto alla moltiplicità degli sforzi.

Il sentimento acutissimo dell'arte, che nessuno saprebbe negare al Prati senza taccia d'assurdo, non poteva tenergli nascosta cotesta tendenza del concetto poetico ad una più solida manifestazione, anzi doveva tentarlo facilmente a provarvisi. Ed ecco come son nate le tre figure che la sua Musa ha cantato l'una dopo l'altra; cioè *Rodolfo, Ariberto* ed *Armando*. Nulla impediva che le validissime forze dalle quali veniva sostenuto nell'impeto

lirico si piegassero a reggerlo nella nuova palestra. (E diciamo nuova senz'ombra d'offesa per *Edmenegarda*). Quell'onda d'affetti e di sensazioni che si espandeva dal cuore del poeta con mille svariati zampilli, e in mille specchi tersissimi e sereni, capaci de' più ridenti riflessi della terra e del cielo; quell'ombra d'affetti e di sensazioni era d'uopo si riducesse in vapore leggiero e tessesse nell'aria un velo sottilissimo, su cui la luce doveva riprodurre, con tutto l'incanto della sua misteriosa realtà qualcosa di simile a quello che vien chiamato il fenomeno della *Fata Morgana*. Nulla impediva che ciò avvenisse, ma però in fatto non avvenne. Il Prati non potè spogliare completamente l'uomo vecchio; non potè vincere e soggiogare il carattere che ne forma la più bella prerogativa. Non già ch'egli non riuscisse a reggersi anche nel genere narrativo ad un'altezza da tenere facilmente il primo posto o uno de' primi nella nostra letteratura contemporanea. Ma il trovarsi a gran distanza dalla perfezione nocque in certo modo alla sua fama di poeta, e contribuì a rompere qualcuno di quegli anelli che facevano passare, come elettrica corrente, il pensiero dell'artista nella mente del popolo.

Il processo della sua creazione nel genere narrativo riman sempre incompleto. La figura de' personaggi si presenta da principio con nettezza e con precisione che illudono. Ti sembra che il sangue scorra davvero sotto quelle carni rosee; che que' muscoli tesi diano movimento e vigore ad un corpo ridondante di giovinezza e di vita. Ma a poco a poco la figura si trasforma, perde di consistenza e di nettezza, diventa trasparente fino a farti scor-

gere (nascosta sotto la sua falsa veste la persona del poeta. E allora tutto è finito. Accadrà che procedendo nella lettura il fenomeno ti si rinnovi; che, come la prima volta, un' ispirazione possente arrivi anco ad infondere un alito vero di vita in quel fantasma che ti s' era dileguato così stranamente di innanzi. Però questa nuova impressione rimane inefficace, colpa del primo disinganno; ed il seguito del lavoro sopraggiunge di lì a non molto per darti ragione della tua diffidenza.

Il *Rodolfo* ha due o tre scene di questo genere. La passione vi apparisce ad un tratto profonda, violenta. Nel personaggio non sentesi solamente l'impeto della fantasia ma la foga della carne con tutte le incoerenze e la logica degli affetti veri. Di lancio però cotesta corrente si arresta. Un soffio gelido arriva per trasportarti dalla viva realtà nelle fantastiche regioni d' un ideale importuno. Non solamente il personaggio, ma anche quanto lo circonda diventa vago e sfumato. E appena ti si accheta nel cuore quel celere palpito che vi s'era desto, tu sei tentato di deporre il libro e di lasciar solo il poeta nella sua corsa lontana.

L'*Ariberto*, come orditura, è lavoro più vasto; ma come verità e come sentimento rimane indietro al *Rodolfo*, in onta di tutta quella vernice di reale che gli apprestano i fatti e le passioni politiche del 59 innestativi dentro. Questa volta l'istinto lirico gli ha preso la mano. Lo ha trascinato in una sfera circonfusa di luce, dove le sue figure s'agitano senza posa mandando lampi stupendi, ma dove però l' occhio si stanca presto a fissarle, poco secondato qual'è dal cuore, che inchina spesso le cose troppo ideali ma le ama di rado.

Che sarà dunque di quest'*Armando* il quale vive tutto di pensiero?

« Per una moltiplicità di cagioni (avverte il poeta) i-
« nerenti all'indole umana ed esistenti nel mondo esterno,
« parecchie nature, anche forti, a certi tempi e in mezzo
« a certe condizioni di società, cascano in ozii, in tedii,
« in sogni, che hanno il carattere di morbi: ai quali se
« va accoppiato o il ricordo di qualche fiero disinganno
« patito, o la tendenza della mente alla negazione, o l'a-
« bito della fantasia alle tetraggini, questi mali possono
« avere esiti dolorosi e qualche volta orrende catastrofi »[1].

Non occorre dire di più perchè tosto si presenti alla memoria del lettore una delle più straordinarie creazioni dell'arte, l'*Amleto* di Shakespeare.

Armando, come il giovane principe di Danimarca, è una anima gentile, una fantasia appassionata. Vissuto fino a un certo tempo nella più completa felicità, tutto intento a' più nobili esercizi della mente e del corpo, eccolo di repente sotto il peso d'un terribile disinganno che gli avvelena le pure sorgenti della vita, e lo lancia in un caos d'immagini e di sogni su cui si riflette di quando in quando la luce sinistra del suo doloroso ricordo. La tempra di lui sembra anzi più delicata di quella d'Amleto. Gli è stato sufficiente amare ed essere ingannato, nulla di più; e il morbo d'Amleto gli si è trasfuso rapidamente fin nelle midolla delle ossa. Ed eccolo errante da un capo all'altro d'Italia, solo, chiuso nel suo dolore, beffardo, irrequieto, stanco di vivere e indeciso di tron-

[1] PRATI, *Armando*, ai Lettori, pag. V.

care il debole filo che lo attacca all'esistenza. Però il suo male non sembra per anco ridotto incurabile. « A questi « morbi dell'intelletto e dell'anima son preparati i natu- « rali rimedii delle varie operosità e necessità della vita « comune: ma altri e più potenti risiedono nell' ordine « della religione e in quello della scienza. Per il più pic- « colo poi e più delicato numero di questi infermi, i far- « machi dotati di maggior virtù sono riposti nella gran- « dezza dell'amore e nella gloria dell'arte [1]. »

E l'arte e l'amore tenteran di salvarlo! Per un momento infatti le nebbie della sua mente parranno messe in fuga dalla bellezza e dall'affetto dell'angelica Arbella; ma sarà, per disgrazia, una tregua fallace! Il disquilibrio avvenuto in lui tra il pensiero e l'azione è proprio immenso. Quel fuoco divoratore ha ormai il bisogno di larga, di continua preda, e non s'arresterà prima d'aver tutto consunto. Già l'intelletto d'Armando non obbedisce più ad alcun freno nei suoi movimenti, e gira gira senza posa come una ruota furibonda. Un turbine di strane immagini gli pullula nella fantasia con tutta la schiettezza della realtà. Il passato, il presente gli si confondono nella memoria con stravagante miscuglio. E l'azione di cotesto stato morboso sarà così energica e profonda, che lo spirito non giungerà forse più a guarirne per intero. Dato che anche il potesse, il destino glielo impedirà con una delle sue misteriose ed atroci vendette. Armando infatti capirà finalmente che la medicina, le benigne influenze de' luoghi, le distrazioni dello studio non solo non var-

[1] PRATI, *Armando*, luogo citato, pag. VI.

ranno a liberarlo dalla sua ossessione, ma neanco ad apprestargli un qualche lieve conforto; capirà che soltanto l'affetto d' Arbella potrà recargli se non l' oblio, per lo meno un balsamo refrigerante. Però cotesto affetto non si troverà così forte e previdente da difenderlo dalle « maligne insidie del Caso, il quale non par del tutto straniero agli andamenti e talvolta anco alle conclusioni « della nostra vita » [1]. Quel giorno che dovrà esser l'inizio di un men faticoso e men torbido procedere della sua sorte, quel giorno sarà il principio del suo eterno riposo.

Il Prati ha sparso su codesto disegno tutta la magica potenza del suo colorito. In nessuna forse delle sue opere lo stile del poeta s'è mai innalzato a tanta elevatezza come nelle due parti di questo *Armando* (fatta eccezione de' larghi brani di prosa che si è piaciuto incastrarvi).

Il lettore non ci richieda citazioni perchè si ridurrebbero inutili non potendo esser lunghe. Il poema è là, stampato in così elegante edizione che se il nome dell' autore non bastasse (come basta di certo), saprebbe vincere con essa la ritrosia del più schivo. Lo apra dunque volentieri e si persuada da sè.

Ma lo stile, per eccellente che possa essere, riman sempre parte quasi accessoria nella tela d'un poema; sicchè noi ripetiamo qui la nostra timorosa interrogazione: che sarà dunque di quest' *Armando* il quale vive tutto di pensiero? Il poeta ci ha avvertito d'avanzo:

« Non ti narro, o lettor, drammi o romanzi
Contessuti di casi e di vicende,

[1] PRATI, *Armando*, luogo citato, pag. VII.

Fila volanti per diverso ordito
A formar tela di commedia o pianto.

. . . .

. . . .

Ti narro un tristo sognator: ti narro
Il suo tetro fastidio; e se talvolta
Cosa mormora in lui che ti somigli
Non mi chieder di più. »

E nulla noi gli chiederemo che non sia disposto a concederne. L'*Armando* è lo studio d'una infermità della nostra mente. Ha còlto il poeta in cotesto studio i caratteri della verità? E, còltili, è riuscito a manifestarli secondo quelle leggi che distinguono la verità pura dalla verità dell'arte?

Il quesito si racchiude intieramente qui: convien provarsi a risolverlo.

II.

Per la natura della malattia che ha voluto descrivere, il poeta era liberissimo di sceglierne i sintomi più bizzarri e più fuori dell'ordinario senza temere da questo punto un rimprovero fondato. Egli s'è servito di tale libertà colla maggior larghezza possibile. Il modo come si sviluppa la pazzia d'Armando, se si trattasse d'un caso reale, sarebbe forse nuovo nella cronica della scienza, ma non può dirsi inverisimile. Per un istante sembra che la influenza di un sentimento soave e benefico sia riuscito a spegnere nel suo pensiero i tetri fantasmi del passato. La dolcezza dell'inattesa commozione gli agisce non so-

lamente sul morale ma anche sul fisico, ed il sonno scende a ristorarlo lungo e profondo come da gran tempo più non faceva. È durante il sonno che il male latente riprende il suo corso, reagisce contro la nuova impressione, e coglie una facile vittoria: Armando destasi matto. Ripetiamo che riguardandola come fenomeno patologico non troviamo nulla da ridire contro la invenzione del poeta. Egli ci fa assistere poche ore soltanto al disordine mentale del suo protagonista. Ma ci sembra che per cotesta parte del suo lavoro gli abbia fatto difetto quel sentimento di verità che lo avea finora guidato. Il sogno-allucinazione d'Armando non presenta quel carattere patologico proprio di tal genere di morbo. È troppo coerente, troppo regolare, troppo sennato, e lascia intravvedere la intenzione del poeta d'innestarvi un senso arcano e profondo, qualcosa d'allegorico, di mistico, di grandioso, che contenendo la quintessenza di tutti gli elementi accumulati dagli studi e dai casi della vita nel pensiero del suo eroe, accennasse alla soluzione d'un grave problema, e facesse pensare. Quello che più fa scorgere quest'intento, è l'impiego delle *personificazioni*, figure rettoriche che per la loro astrattezza non si presentano mai nè ai sognanti nè ai matti. L'artifizio è assai palese da non produrre cattive conseguenze. Infatti disgusta subito il vedere che il poeta ha dato ad imprestito le proprie fantasmagorie al cervello d'Armando, o per dir meglio che il poeta ha sostituito la propria all'individualità del suo eroe. Manca in tutto quel viluppo di figure e di casi onde la visione è composta il vero carattere delle due condizioni complicate insieme nelle quali egli ha posto il suo

ammalato, del sogno cioè e dell'allucinazione reale. Nessuna leggerezza, nessuna vaporosità nelle figure, nessuna indecisione, nessun' ombra nel fondo del quadro; nessuna esaltazione nervosa nel movimento dell' insieme. Qui occorreva che la poesia fosse tutt' una colla scienza, cioè colla verità, per riuscire efficace, commovente, sublime. Occorreva che il poeta avesse il coraggio di sacrificare qualunque più splendida fantasia per non togliere alla sua narrazione tre quarti d' interesse e di pregio, e come verità e come arte. Occorreva finalmente che per iscopo di varietà non si lasciasse indurre a vestire d'una forma più grave e più strascicante quel concetto che aveva d'uopo di tutta quella impalpabilità (ci si permetta la parola e la frase) che egli sa spesse volte comunicare allo stile. La prosa del Prati non ha, massime nel dialogo, la snellezza e la vigoria del suo verso, vuoi sciolto vuoi rimato; e questo disaccordo tra il concetto e la forma contribuisce certamente a rendere più visibile la natura artifiziosa del primo. Nulla di più freddo e di più convenzionale in arte delle personificazioni e delle allegorie quando non velano la propria astrattezza sotto una figura vivente. Nulla di più freddo e di più convenzionale poi allorchè hanno la disaccortezza di venir fuori in momenti che sono in perfetta contraddizione colla loro natura. Ma noi così c' inoltriamo nella seconda parte del quesito, e ci rimane ancora da osservare qualche altro punto nello sviluppo del concetto.

Fra i vari caratteri della lipemania la scienza nota quello d' una tendenza irresistibile al suicidio. Armando non è sottratto dal poeta a questa tristissima inclinazione; il di-

sgusto della vita ve lo conduce gradatamente. Dapprima ei non pensa di attentare a' suoi giorni, ma non pensa però a difenderli nemmeno da un evidente pericolo. Una sera, mentre giace solitario in una vallata delle Alpi, gli esce incontro un enorme lupo che si ferma mugolando a poca distanza da lui. Armando non porta la mano alle sue armi, nè si leva da terra; ma chiusi gli occhi,

« Senza mutar di polso e di respiro, »

sta ad attendere immobilmente quel che avverrà. Il lupo gli s'accosta, gli fa sentire il suo alito ed il fiuto, poi torna ad imboscarsi. « Prendi il saluto d'un immortale! » esclama beffardo Armando rivolto al sole che tramonta; e continua il suo viaggio.

« Era tutto in lui morto? Anco l'istinto,
Il terribile istinto, onde l'amico
All'amico aggrappandosi lo tira
Giù nell'abisso? o naufraghi sull'onde
Si guerreggian da belve il figlio e il padre
Il fratello e il fratel, se la ghermita
Tavola è scarsa ad amendue? [1] »

Da un tale stato all'idea precisa del suicidio non ci corre gran tratto. Armando dopo qualche tempo sente parlare più forte dentro di sè cotesto nemico invisibile che opprime il più caro de' nostri istinti, la conservazione di noi stessi. La voce nella natura però non ha ancora ceduto interamente in lui, e si fa debole schermo di scettiche ragioni:

[1] Parte prima, XIII.

« Di mia man disfarmi ?
Ma che siam noi se non disfatte cose,
Se non vacue sembianze, una nell'altra
Senza tempo fluenti ? O forse alcuna
È dolcezza a provar dopo il supremo
Punto del flusso ? E questa errante, immensa
Fatuità si cheterebbe in grembo
D' Opi e di Giove ? Ambigui fati; oscure
Sfingi, sfingi e non altro [1] ».

Egli non ha paura, come Amleto, di quel che avverrà dopo morte. È del secolo XIX e non crede più nell' inferno. Appena dunque il disegno fatale arriverà ad impossessarsi completamente di lui, niuno calcoli d' impedirgli che il ponga in atto; egli sarà suicida. Ecco un altro luogo dove il poeta ha disertato dalla verità per seguire una fantasmagoria da opera in musica che ci sembra il punto più debole del suo poema. Perchè non tirare la logica a natural conseguenza delle proprie premesse che noi abbiamo formulato colle parole: egli sarà suicida ? O, se questa fine gli spiaceva, perchè non ricorrere ad un secondo partito che lo studio del vero gli avrebbe certamente presentato, cioè la recidiva della malattia ? Nell'uno e nell'altro caso l'arte poteva molto guadagnare prendendo consiglio dalla scienza, nulla aveva da perdere.

E per non curarsi d'un'attenta osservazione della natura il poeta si è finalmente lasciato sfuggire di mano un altro mezzo che avrebbe comunicato alla seconda parte del suo lavoro larghissima vena d' affetto. Parlando della guarigione d' Armando egli si contenta di dire :

[1] Parte prima, XXXI.

« Varcâr tre lune; e fosse, o di natura
La benefica forza, o l'intervento
Di portentose deità che Arbella
Supplicava tremando ai piè dell'are
O lacrimando nei paterni alberghi,
L'egro fiorì novellamente [1]. »

Ma non aveva egli in Arbella una gentile infermiera, tale da poterle fare intraprendere parte della cura (e la più difficile) di che aveva bisogno l'ammalato, cioè la psichica o morale, come la dicono i medici? Qual più stupenda occasione per metterci sotto gli occhi di che miracoli sia capace l'amore in lotta con le misteriose potenze della natura? Non è forse la donna la più portentosa delle Dee che si possa invocare per combattere e raddolcire, colle delicate premure e gli assidui riguardi, le nostre mille infermità? L'Arbella del poeta invece, tutta assorta come è nei suoi studi artistici, sembra non aver l'ombra di questo prezioso istinto del suo sesso. Ella anzi agisce in opposizione non diciamo a' dettami della scienza e della pratica più superficiale trattandosi d'un morbo simile a quello d'Armando, ma fino a' dettami del senso comune, e rammenta al convalescente un passato che avrebbe dovuto ingegnarsi piuttosto a scancellargli dalla memoria. Gli avvenimenti della vita di Armando che essa ha posto sulla tela, si legano così intimamente a quello stato d'incubazione il quale or ora ha prodotto il suo sfogo, che il ridestarglieli in mente può riuscire fatale. Nè questo è da notarsi unicamente per

[1] Parte seconda, XVIII.

additare una volontaria omissione di lui, ma per dimostrare che cotesta volontaria omissione contraddice a qualche legge fondamentale dell'arte.

Ed ora entriamo senz'altro nella parte estetica del quesito.

La legge fondamentale dell'arte a cui accenno è che le sue creazioni ideali devono conservare intatti i caratteri più strettamente essenziali delle cose reali alle quali corrispondono. Per esempio: l'essere artista non può dirsi un carattere così strettamenle essenziale in Arbella quanto l'esser donna. La donna dunque dovrebbe mostrarsi predominante sull'artista, non volendo che l'ideale sfigurasse il reale in guisa da non farlo più riconoscere. Il poeta intanto si è piaciuto d'invertire le proporzioni di cotesti due caratteri, e, secondo noi, n'ha colto quel frutto che era da attenderne. La sua Arbella, più che una creatura vivente, ci sembra riuscita un'ombra di creatura. L'affetto rimane in lei allo stato di lettera morta, di lusso rettorico. Ella sa dire frasi eleganti, argutissime, galvanizzate d'un appariscente lirismo, ma non sa mai trovare l'accento vero della passione che ti fa tremare le più intime fibre del petto. Lo stesso potrebbe dirsi per un altro personaggio del poema, per Mastro Pagolo. In lui il carattere predominante non doveva essere nè quello di artista, nè quello d'uomo in generale ma l'altro di padre; e l'aver mancato a dare a quest'ultimo una superiorità notevole su' primi due, ha tolto egualmente a Mastro Pagolo quell'espressione evidente che fa esclamare: egli è vivo! La mancanza in fine di vera vitalità ne' personaggi (Armando apparisce alquanto diverso da' due antecedenti

solo in grazia del suo male che lo concentra tutto nel pensiero) produce per conseguenza il difetto di movimento drammatico in tutto il poema. Così dicendo non dimentichiamo la promessa di nulla chiedere al poeta che non fosse disposto a concederci.

Metti insieme tre anime appassionate e il dramma si svilupperà da sè, come dal contatto delle nuvole si sviluppa l'elettrico. Potrà variare d'intensità, dal minimo al massimo grado, ma questo non influirà per nulla sulla sua intima natura. Perchè intanto il poeta non è riuscito a trarre da tre anime appassionate il menomo movimento drammatico? Unicamente perchè la passione d'essi è più esteriore che reale, e si contenta quindi di sfogarsi in parole, invece di mettersi in azione. Il dramma soave, commovente e grandemente tragico che era in potenza nel soggetto vi è rimasto sempre in istato latente; e parte di colpa ricade nella costituzione dell' ingegno del Prati che è lirica, eccessivamente lirica e non può mutarsi a piacere.

Noi abbiamo avvertito sin da principio come l'ingegno perde metà del proprio valore, quando è costretto dal gusto dominante a manifestarsi con una forma che ripugna alla sua natura. L' *Armando* è una prova eloquente, di questo principio. Il lirismo vi trabocca da ogni parte con foga irresistibile; ed allorchè, quasi per mascherarsi prende veste di fantastico, giunge fino a fare smarrire al poeta il delicato senso dell'arte, e a trascinarlo nell'artifizio che è il nemico di quella.

Il fantastico è un elemento naturale della poesia, ma non tale da potersi introdurre indistintamente in qualunque lavoro.

Vi sono de' soggetti che, come i terreni speciali alla vegetazione di alcune piante, gli consentono una fioritura maravigliosa per spontanea virtù, o con poco aiuto dell'arte: esempio, le leggende. In esse il fantastico è, come suol dirsi, a casa propria, e quasi vi regna con la più perfetta autocrazia. Ma la leggenda non nasce dalla testa d'un poeta come l'antica Minerva dalla testa di Giove. È il popolo che la crea con processo lungo e nascosto. Goethe, con quel senso poetico che lo distingue sovra tutti i grandi ingegni dell'età nostra, accettò infatti la leggenda del *Fausto* tal quale gli veniva consegnata dalla voce popolare. Così operando rimase padronissimo di svolgerla in tutti i sensi, con le dimensioni che più gli andavano a sangue, e potè dar fuori quel grandioso edifizio che forma una delle più invidiabili glorie della Germania moderna. Le creazioni fantastiche, ed anche, se così vuolsi, le strane esuberanze della fantasia goethiana non riuscirono quindi un semplice ornamento poetico, sotto cui si cela il concetto filosofico dello scrittore, ma, indipendentemente da cotesto concetto, presero corpo reale in relazione con l'intima natura di quel mondo leggendario ove sono uscite all'esistenza. Quando dunque noi le incontriamo con tutta la loro stravagante bizzarria, esse non ci scoprono la figura del poeta in lotta con l'idea astratta del suo tema ed affannato a concretizzarla, bensì ci appariscono esseri viventi, necessarii abitatori di quel mondo novello, anzi creature immortali. Il fantastico allorchè non scaturisce spontaneo dal seno del soggetto, si riduce ad un più o meno abile artifizio poetico e a nulla più. Quello che il Prati ha introdotto nel

suo *Armando* ci sembra di questo. È il lirismo del pensiero che si mette la maschera; lo stesso poeta non ha timore di dirlo. Per un momento tu gli vedi evocar le tre Parche e far loro mormorare sinistri presagi sull'avvenire de' due amanti:

« La notte istessa in quel verzier di Roma
Sceser tre dee; non so se dalle sedi
Della luce o dell'ombra. Avea ciascuna
Un telaio d'argento: e il piè di rosa
Premea la ruota. E mentre ogni pupilla
Della terra e del cielo in dolci sonni
Dormia sepolta, le tre dee, con voci
Conscie e compagne all'opra, ivan cantando »[1].

Appena non avrà più bisogno di esse le chiamerà *imagini mendaci del greco genio.* Ed è naturale. Giacchè per lui le Parche non sono persone viventi, ma velo di un concetto lirico che ama prendere per un momento la loro sembianza. Nel *Fausto* al contrario fino i concetti astrattissimi della *Cura*, del *Delitto*, della *Fame* e della *Miseria* assumono compiuta realtà d'individui. Nulla serve a disingannarci, nemmeno la cruda schiettezza con cui il poeta ce ne indica i nomi. Egli è sicuro del fatto suo. La incerta e cupa atmosfera che lo circonda gli permette ogni cosa. Infatti la stretta di cuore che ti dànno quei quattro personaggi col loro atroce dialogo nell'avvicinarsi al palazzo di Fausto è così profonda come se si trattasse d'esseri formati solidamente di polpa e d'ossa.

Trovansi però molti punti nell'*Armando* (e per fortuna

[1] Parte seconda, IV.

sono assai frequenti) ove il pensiero ha d'uopo di mostrarsi veramente qual è, in tutto lo splendore della sua lirica forma. Allora il Prati ritorna ad essere il Prati di una volta, e convien sapergliene grado. Le sei voci dell'Aria, della Terra, del Fuoco, dell' Acqua, del Tutto e dello Spirito; la voce d'un' Ape, d'una Farfalla, di una Rosa, e dello Spirito dell'amore; quasi tutte le liriche poste in bocca di Mastragabito; il canto d' Igea e l'epitalamio d' Armando sono componimenti che mostrano come con gli anni la potenza dell'artista sia diventata matura senza perder nulla dell'ispirazione della giovinezza. In esse tu non sai se più lodare la profondità del concetto o la severa bellezza dello stile. Quando i due amanti si son detti quella parola che racchiude il più gran tesoro di consolazioni che si possa ideare, e tacciono perchè la lingua omai non basta al loro affetto, il poeta ci fa entrare col suo pensiero nel pensiero di que' felici. Qual trasformazione succede! Tutta la natura favella e canta d'amore per loro; e mentre essi si perdono tra' fogliami del giardino assorti in un'estasi misteriosa, egli ci rivela con un' onda di vivifica armonia tutta la luce, tutt' i profumi, tutta la musica, onde quelli si sentono riscaldati e quasi oppressi; e la sua parola spande tale onda di melodie, di profumi e di luce che non sappiamo, dopo averla udita, invidiare i due amanti.

Il *canto d' Igéa* è ben altra cosa. Vi si respira davvero in ogni strofa una dolce aura di salute che consola e fortifica. In Grecia, ai tempi di Pericle, sarebbe diventato un inno sacro e popolare: e merita d'essere ritenuto per tale e di diventarlo fra noi. Pochi di quelli che tengono

tuttora in venerazione le nostre muse non lo impareranno a memoriá. Non sappiamo dire se la lira del Prati abbia mai dato un suono altrettanto solenne e grandioso.

L'*Armando*, oltre a questi canti lirici presenta moltissime parti di narrazione degne d' esser lette e studiate. Gli stessi difetti che abbiamo creduto notarvi non sono senza il loro pregio; essi potranno rammentare ai nostri giovani poeti le parole d'un antico: « Si j'étais du métier je naturaliserais l'art, autant comme ils artialisent la nature [1].

24 Maggio 1868.

[1] Montaigne.

LIONARDO VIGO [1]. - MARIO RAPISARDI [2].

I.

Queste due opere hanno un significato morale e letterario di non lieve importanza. La prima infatti compendia in sè tutta l'azione degl'ingegni siciliani nella scorsa metà del secolo presente; e la seconda inizia un nuovo movimento che, per le mutate condizioni dell'isola e per l'intrinsecò suo valore, non rimarrà certamente circoscritto in brevi confini e quasi ignorato al di là dello stretto. Alcuni nomi di scrittori siciliani dei passati cinquant'anni meriterebbero senza dubbio d'esser conosciuti e stimati da' cultori della nostra letteratura. Altri, già conosciuti e stimati da una classe di studiosi assai ristretta, meriterebbero fama o più diffusa o più solida. E qui intendiamo accennare solamente a quelli che per le condizioni tipografiche e librarie non hanno trovato il verso di rompere l'angusto confine municipale; giacchè i non pochi, che dall'esilio o da diverse vicende

[1] *Il Ruggiero*, poema. Catania, Galatola, 1865.

[2] *La Palingenesi*, canti dieci. Firenze, Successori Le Monnier, 1868.

ricevettero agio a farsi strada, omai possiedono una ben acquistata popolarità, la quale ingrandisce ogni giorno.

La stampa italiana, meno qualche eccezione che conta poco, non ha fatto alcun cenno della pubblicazione del *Ruggiero*. Intanto questo poema, opera d'un ingegno di tempra robustissima, è un monumento che lo storico dovrà consultare quando vorrà scrivere delle cose siciliane moderne con conoscenza profonda. L'agitazione che mantengono negli spiriti gli avvenimenti politici; il poco prestigio anzi la cattiva fama (non ingiusta di certo) che le tipografie siciliane dividono colle napoletane, e nuoce più di quel che non si pensi alla diffusione de' libri stampati laggiù; la mole dell'opera (537 pagine in 16° di carattere compatto, cioè 1926 ottave e venti componimenti lirici che si intramezzano a tutti i canti del poema); finalmente la natura del soggetto d'interesse affatto siciliano anche pel lato civile; sono state senza dubbio le tante e diverse ragioni che hanno contribuito a far mantenere sul lavoro del Vigo un ingiusto silenzio. Meno le preoccupazioni politiche che distolgono ancora dalla tranquilla religione degli studi buona parte de' vecchi e dei giovani ingegni, il Rapisardi invece non ha da temere nessuno di cotesti ingrati contrattempi. La mole del suo libro è quella d'un giusto volume in 18°; il tema dei suoi canti non tanto italiano quanto universale; e la pubblicazione, fatta da una delle più benemerite e più famose tipografie fiorentine, elegante e corretta.

Noi crediamo che pochissimi, anche dopo quel che ora diremo, saranno tentati di leggere un poema con cui si celebra la fondazione della spenta monarchia siciliana;

pochissimi avranno il coraggio d'affrontare l'ardua asprezza d'un ingegno che ispira quella specie di simpatia la quale mescolasi ad un indefinito sentimento di paura. Ma crediamo anche che questi pochi i quali, sprezzando le faticose disuguaglianze del terreno, non si stancheranno di seguire il poeta dalla battaglia di Cerami all'assedio ed alla presa di Palermo, saranno lieti alla fine d'aver letto un'opera d'arte che, co' suoi pregi ed i suoi difetti, è la personificazione più completa dello spirito siciliano degli ultimi anni.

Il Rapisardi già corre con favorevole accoglienza per le mani di molti, e da qui a poco sentiremo pronunziare il suo nome fra que' rari che porgono alle nostre lettere sfinite e moribonde qualcosa di più che le solite belle speranze. Anch'egli è un'espressione, benchè diversa, del carattere siciliano; anch'egli per le sue qualità d'artista, le quali mostrano una personalità tutta piena dello spirito greco sempre alitante sulle rive del Jonio, differisce notabilmente da quanti fra noi coltivano la poesia con amor vero e profondo. Sicchè ci è parso giusto mettere insieme questi due nomi non solo perchè onorano una provincia a noi sacra per affetti indelebili, ma anche perchè segnano due periodi dello svolgimento letterario contemporaneo di essa.

Il poema del Vigo può paragonarsi ad uno di que' magnifici tramonti che si veggono spesso dall'alto delle montagne nell' interno dell' isola. Il cielo è coperto di nubi dense e basse che corrono, radendo la cima de' colli, trasportate dal vento. Sentesi ancora da lungi il brontolio del tuono che si disperde. Cade ancora qualche goccia di

pioggia che luccica per l'aria come un pezzettino di cristallo iridato. L'atmosfera è umida e grave. Le campagne smosse dagli aratri son già diventate di color nerastro per aver bevuto troppo acqua. Le viottole e gli stradali risplendono con mille giri tortuosi come tanti rivoli di puro cristallo. All'orizzonte le nuvole si tingono di porpora con masse forti, in linee trasversali, e lasciano appena vedere una striscia di cielo che sembra inondata da un mar d'oro lucentissimo. Finalmente ecco il sole che si affaccia coi suoi ultimi raggi a quell'angusto finestrino; ed ecco una scena delle più pittoresche e più fantastiche che mai si possano immaginare! I raggi scappano lontano lontano sotto quella specie di tettoia di nuvole la quale certo serve a rifrangerli giù. Le nebbie basse e sballottate dal vento si colorano di strane tinte, assumono figure più strane, mentre le linee cupe ed incerte del paesaggio si mostrano ad un tratto con una così minuta precisione che ti sembra o sparita la distanza o pure centuplicata la virtù della pupilla. Che fuga sterminata di pianure, di colline, di vallate, di montagne, di paesetti e di città dove pochi momenti prima altro non appariva che una tinta nerastra! È l'illusione d'un istante! Appena il sole tramonta, l'oscurità copre fitta il cielo e la terra senza gradazione veruna. Solo di quando in quando la interrompe qualche lampo che minaccia domani una tempestosa giornata.

I dieci canti del Rapisardi invece sono un'alba deliziosa di primavera. In riva al mare i pescatori affaccendati preparano i loro arnesi cantando stornelli e celiando con rozza semplicità. L'orizzonte è colorito delle mille tinte

dell' alba. Le acque tranquille si riversano sulle sponde con amorosa carezza. Un' aura fresca e sottile ricerca i polmoni, purifica il sangue e fa più libera la respirazione e la vita. Seduto sugli scogli della riva tu aspetti incantato il lavorio del sole, guardi in fondo, ed esclami sospirando di dolcezza: Che bella giornata vuol essere!

II.

Diciamo prima qualcosa intorno al concetto autonomico del poema del Vigo. Gli avvenimenti politici che ebbero luogo in Sicilia dalla proclamazione della Costituzione del 1812, fino alle insurrezioni e reazioni del 1821 e del 1837, sono il naturale ed indispensabile commento d'esso; e l'Autore fa bene ad avvertire non si dimentichi che vi si contiene il *ruggito d'una gente ferita al petto da un despota, la quale si sforza risorgere per immergergli nel cuore il pugnale con cui la percosse.* Se volessimo tradurre in linguaggio preciso i personaggi storici e le fantasie del poeta, tosto vedremmo significata in Ruggiero e nei suoi baroni l'indipendenza siciliana; nei saraceni gli odiati napoletani che la tenevano oppressa; e nella presa di Palermo per parte dei Normanni e nella proclamazione del gran Conte a capo supremo dell' isola, il trionfo del diritto del popolo calpestato da' Borboni. I Siciliani allora come nel quarantotto, respingevano ogni idea nazionale; la chiamavano assurda. Pieni dei ricordi della loro grandezza politica al tempo de' Normanni e degli Svevi; ostinati a non riconoscere che restando immobili quando tutto si trasformava, facevano una stolta resistenza alla

forza delle cose, e un male grandissimo al loro presente ed al loro avvenire; essi per un calcolo d' egoismo, che devono poi ripetere con più infauste conseguenze nel 1848 avevano veduto crollare pochi anni avanti, senza dispiacere e senza rimorsi, la rivoluzione napoletana del 1821. Le idee autonomiche infatti non un amore, erano laggiù un furore deciso. Letterati e poeti soffiavano ardentemente ne' facili pregiudizi del volgo, ora falsando il passato (come l'Amari colla sua *Guerra del Vespro Siciliano*, ove chiama *stranieri* Ruggiero di Loria e Giovanni da Procida); ora cantando ed ingrandendo con idee partigiane fatti che già ricevevano dalla filosofia della storia un significato men nobile di quello ad essi attribuito (come la conquista de' Normanni celebrata dal Vigo). E se non mancavano gl'intelletti più veggenti, i cuori più larghi, cioè i discepoli *d'una scuola accesa di fede apostolica* (Amari) che osavano pensare *alla perniciosa chimera dell' italica unione* (Lanza, *Considerazioni sulla storia del Botta*); la maggioranza però non sognava che un regno di Sicilia, una costituzione di Sicilia, una *nazione* siciliana. Nè l'idea unitaria vi era rifiutata solamente nelle relazioni politiche, ma fin anche nelle geografiche. Si faceva distinzione (si fa spesso tuttora da persone coltissime) tra *siciliani* ed *italiani*, come tra *siciliani* e *francesi ed inglesi*; e il Vigo, in tre luoghi del suo poema che in avvenire saranno citati, dice parlando de' Pisani venuti in aiuto dei Normanni:

« Vuol che l' *italo* esercito e il *sicano*. »

Canto XIII, 32.

« *Itali* e *Franchi*. »

Canto XIV, 23.

Forse indarno sudato al gran cimento
Itali, Franchi avrebbero e *Sicani*.

Canto XVI, 22.

Il *Ruggiero*, composto quando coteste idee formavano la fede inconcussa de' patrioti siciliani, n'è certamente l'espressione più sincera e più calda. Convien ripeterlo: la storia ed il verso non servivano al poeta che per celar meglio la ribelle intenzione del suo concetto. Fortificato dalla certezza che dentro l'anima sua non risplendeva la luce d'un'idea individuale, ma quella d'un popolo intero; che i suoi versi non eran temprati unicamente da' propri sdegni e da' propri dolori, ma da quelli di due milioni di cittadini che avevano combattuto, che soffrivano, che si preparavano a combattere per la medesima aspirazione e per la medesima conquista; il poeta ha quindi amato quest'opera col doppio affetto di cittadino e d'artista. Infatti, concepita nel silenzio con giovanile trepidazione; maturata fra gli slanci entusiastici ed i penosi scoraggiamenti che s'alternano in un lavoro di lunga lena e difficile, essa ha assorbito quasi tutta la forza vitale di lui. La sua mente, il suo cuore ardentissimo, potremmo anche dire la sua carne ed il suo sangue vi si son trasfusi dentro con ricca larghezza, ed egli non mentisce allorchè dedicando il poema all'*Augusta Madre*, la Sicilia, dice:

« Sacro è il carme che t' offro: in te sol vivo,
Per te sol vivo, per te presto a morte,
Nulla più dar ti posso, e tu lo sai
Che tutta quanta l' anima mi leggi. »

Nel 1865, anno della pubblicazione, non solamente erano già mutate le condizioni politiche della Sicilia, ma anche in gran parte le convinzioni dell'autore. Il *Ruggiero* era ormai diventato un corpo senza anima; e la voce del poeta, che non aveva potuto risuonare all'aperto quando forse poteva riuscire molto utile ed opportuna, trovavasi affiochita anzi spenta prima di emettere un sol grido. Coteste considerazioni non hanno dissuaso però il Vigo dal dare alla luce il poema. *Rinunziare al Ruggiero, sarebbe stato un' abiura*, egli scrive nell' Avvertenza al lettore; *chi non mi comprende suo danno. Si può rinnegare il passato se gli si deve il presente che prepara l' avvenire? Il Giove omerico tocca il culmine dell'Olimpo in tre passi; ma senza la prima non si stampa la terza orma; ciascheduna d'esse è fatale.* Vera o no questa sua filosofia storica che vede una logica relazione tra il suono delle campane del Vespro e quello della campana della Gancia, non saremo certamente noi quelli che biasimeremo il Vigo di averci fatto risuonare all'orecchio quest' eco d' idee e di tempi spariti per sempre, che noi non amammo e che non possiamo rimpiangere. Anzi, se di qualcosa dovessimo appuntarlo, ci lamenteremmo invece con lui perchè non ha saputo resistere alla tentazione d' aggiungere al suo una o due pennellate moderne che stonano affatto coll'antiche. Quando nel canto settimo sentiamo in bocca del vecchio siciliano queste focose parole:

« Noi siam sangue pelasgo : e se Iddio vuole,
Unificati al *popolo latino*
Potrà vederci nuovamente il sole
Risuscitar la stirpe di Quirino :

. . . .

Ben ci uniremo all' itala fortuna
Se, pari in dritto, sue provincie in una; »

quando nel quindicesimo canto ascoltiamo da Uriele:

« Finchè trionfi sull' Aventino
Custodita dagli angioli la croce,
E *Italia*, tutto il popolo latino
Invocherà d' un cuore e d'una voce,
Non morta è la progenie di Quirino,
E un dì sorgerà grande e *feroce*;
Odo il mugghio dell' armi e la minaccia
Gigante d' un sol capo e cento braccia
Risorgerà : sì Dio l' ha scritta in cielo ;.... »

quando insomma incontriamo questo e qualche altro passo consimile, noi proviamo subito l'effetto che fa un restauro moderno su d'un monumento dell'antichità. Il poeta non aveva bisogno di farsi perdonare il suo concetto con tali concessioni, giacchè il *Ruggiero* non si mostrava più come luce diretta ma come un riflesso, non come apparizione del presente, ma qual testimonianza del passato.

III.

Al par di tutti i poemi moderni, il *Ruggiero* è un poema meramente archeologico.

Il Vigo infatti ha trovato pochissimi ricordi viventi della conquista normanna sia nelle tradizioni, sia ne' canti popolari siciliani: e la sola fonte leggendaria a cui abbia potuto attingere è la cronaca del monaco cassinese Malaterra. Il quale, evidentemente affazzonò per ispirito di

parte ogni cosa a suo modo, e poco o nulla rilevò dalle spontanee creazioni, se pur mai ve ne furono. Questo nostro dubbio non proviene soltanto dal non trovarle esistenti anche oggi, come trovansi presso i popoli del Nord i grandiosi frammenti de' Nibelunghi, ma da considerazioni storiche di maggiore importanza. Il silenzio dei canti popolari siciliani non vorrebbe dir nulla. Essi nominano appena una o due volte re Guglielmo il Buono; una o due volte Carlo II (ricordo recentissimo in paragone dell'altro). Non siamo certi se mai parlino di Procida; e il solo cenno del famosissimo Vespro che essi ci dànno sente troppo il letterato ed il moderno e non può venir preso sul serio [1].

Ma nè Guglielmo il Buono, nè il Procida, nè il Vespro avevano però le qualità necessarie per diventar caratteri ed avvenimenti epici. La natura delle loro azioni e delle loro influenze sulla vita civile e morale del popolo (brevi e soffocate subito da altre azioni e da altre influenze) vietava quella vasta trasformazione che i caratteri ed i fatti devon subire onde passar gradatamente dal ciclo storico nel ciclo leggendario e vivere dell'immortale idealità dell'arte. Perchè mai intanto la conquista de' Normanni, cioè la liberazione della Sicilia dall'infame giogo saraceno; la restaurazione del culto cattolico che aveva spinto papa Nicolò II a dar l'investitura dell'isola al va-

[1] « Oggi a cui dici *sisiri* in Sicilia
Si cci tagghia lu coddu ppi so gloria:
E quannu si dirà: *qui fu Sicilia*,
Finirà di la Francia la memoria. »

loroso avventuriero; la creazione d'un ordinamento politico basato su d'un patto largo e dignitoso tra il governo ed il popolo; perchè mai insomma tutta questa prodigiosa unione di fatti grandissimi con grandissime idee che ai nostri giorni si è formolata in epopea riflessa (come s'era già quasi epicamente formolata nei racconti degli storici) non ha poi lasciato traccia veruna di sè nelle imaginazioni popolari? Perchè nell'Isola questo silenzio della coscienza artistica la quale è spesso la netta esplicazione dell' individualità d'un popolo? Perchè finalmente questo affaccendarsi dell' erudizione d'oggi a creare un gran tipo ed un gran fatto, a metterlo in testa al risorgimento politico siciliano del medio evo, mentre la poesia, la tradizione popolare lo ignorano completamente?

La ragione, secondo noi, sta nel modo falso e convenzionale con cui vien giudicato quel periodo di storia. Noi diamo alla conquista normanna un significato assai più importante di quel che essa non ebbe. Noi esageriamo tanto la parte de' saraceni quanto quella de' conquistatori, e sotto l' influsso di criteri religiosi poco retti e d'un convenzionalismo retorico, seguitiamo ancora a credere uguale alla nostra l'impressione complessa degli avvenimenti che ricevettero i contemporanei. La verità intanto è che la conquista normanna ebbe allora tutta l'odiosità della conquista, e poco o nulla del prestigio della liberazione. I Normanni andarono in Sicilia da predoni, da spoliatori; a distruggervi interessi che già si componevano e s' assodavano; a ridestarvi sdegni e fanatismi che cominciavano ad attutirsi un po' per la natura del popolo stesso, un po' per la mancanza di contrapposti che ne

tenessero desta la vigoria. La loro invasione minacciava il commercio già rinascente; le arti che si svegliavano; le lettere e le scienze che principiavano ad attecchire vigorose; la prosperità universale che rialzava il capo dall'abbattimento in cui l'aveva gettata la dominazione bizantina. Essi non recavano con loro nè i semi d'una civiltà migliore della saracena, nè le raccomandazioni di un'autorità religiosa venerata ed amata. Durava ancora tra i Siciliani la memoria delle nefande estorsioni de' legati pontificii, de' quali un testimone degno di fede scrisse *provinciarum diripiunt spolia;* [1] durava ancora la memoria delle ostilità tra i diritti del popolo e le pretensioni papali; e que' liberatori che osavano presentarsi coll'investitura del vicario romano, come fonte delle loro pretese alla poco invocata liberazione dell'Isola, non potevano essere subito nè accettati nè tollerati, e non lo furono infatti.

Le difficoltà incontrate dai Normanni nell'impadronirsi dell'isola non provennero solamente dalla forza saracena che non poteva esser grandissima, ma anche dalla opposizione delle popolazioni siciliane le quali, combattendo nelle file de' nemici della fede, diedero valido aiuto a coloro che i frati ed i vescovi dipingevano come ferocissimi oppressori politici e persecutori religiosi [2]. La

[1] Giovanni di Salisbury, allora vescovo di Chartres.

[2] Guglielmo Pugliese nel suo poema *Delle gesta dei Normanni* chiama Palermo

> « *Urbs inimica Deo, divini nescia cultus*
> *Subdita. Daemonibus* (lib. 3). »

lotta durò ventotto anni, e con varia fortuna. Ed allorchè la forza diede ragione agli uomini del Nord, accadde quel che a' Romani in Grecia; i vincitori dovettero subire la superiorità de' vinti. I Normanni così furono costretti a ricever tutto intero e con poche modificazioni l'ordinamento politico e civile de' saraceni. La religione cristiana fu da loro trovata talmente in discredito nell'isola, che la tolleranza religiosa messa in atto dagli arabi divenne una necessità alla quale i campioni della fede dovettero chinare il capo per consolidare il loro dominio. Questi fieri e rozzi baroni, usi alle asprezze delle battaglie e d'una esistenza nomade ed avventurosa, appena gustarono le dolcezze della vita e del fasto mussulmano, vi s'abbandonarono tosto con ebbrezza ben altro che edificante. Ancora un secolo e mezzo dopo, noi incontriamo alla corte di Guglielmo il Buono tutti gli usi, tutte le superstizioni de' vinti non escluse le corruzioni degli harem e le vigili custodie degli eunuchi.

Cotesto eroe che oggi ammiriamo, cotesta figura colossale che il poeta ha circondato d'un'aureola di semidio appariva ben diversa agli occhi de' suoi contemporanei, cioè assai meno eroica e senza punta santità. I siciliani di allora dovevano scrollare il capo e sorridere amaramente sentendogli chiamare con altierezza la sua conquista *opus Dei* (Diploma del 1091). Quel gran Conte infatti, quel campione della fede non era altro che un brigante, un ladro di passo il quale spogliava i mercanti che gli capitavano tra le mani e li costringeva a riscattarsi [1]. Non

[1] Saputo che dovevano passare d'Amalfi a Melfi alcuni mer-

era altro che un meschino cavaliere il quale faceva magri desinari colla moglie quando non aveva predato; tremava di freddo nelle notti di inverno perchè doveva dividere colla sua compagna l'unico mantello da lui posseduto; un cavaliere infine il quale, costretto a scappar dalla mischia, portava via sul dorso la sella del cavallo che gli era stato ucciso perchè non possedeva nè un altro cavallo, nè un'altra sella da sostituire.

Da siffatti elementi non era possibile scaturisse una leggenda epica. Quella che la storia ha messo insieme dopo e che è stata accettata per ragioni che qui non occorre nemmeno accennare, è una continua falsità, una perfetta menzogna. Le vere leggende son molto più vere della stessa storica verità, questa dando lo scheletro, quelle lo spirito de' fatti.

IV.

Noi non esamineremo il poema del Vigo da nessuno de' molti lati ch'esso presenta scoperti alla critica. Quando lo stesso autore ha avuto l'onesta franchezza di dire prima che altri glielo suggerisse: *oggi non avrei dettato il* Ruggiero, *o l'avrei architettato in modo assai diverso da*

catanti, Ruggiero *non minimum gavisus, equum insiliens, cum octo tantum militibus mercatoribus occurrit, captosque Scaleam duxit, omniaque quae secum habebant diripiens, ipsos etiam redimere fecit. Hac pecunia roboratus, largus distributor centum sibi milites alligavit.* È il suo panegirista Malaterra che così scrive nel lib. 1, cap. 26.

quello che è, la critica è costretta ad inchinarsi pulitamente ed a mettersi da lato. La sua parte si riduce soltanto a manifestare sensazioni ricevute, a confrontarle, ad illustrarle senza toccare le ragioni dell'arte le quali non entrano più in discussione, ed è quello che noi faremo, non così completamente come il soggetto meriterebbe.

Nessuno può idearsi, prima di vederlo alla lettura, qual immenso tesoro d'imaginazione abbia profuso il poeta fin ne' più piccoli particolari dell'opera. L'azione è semplice senza grandi contrapposti, senza dramma (prendendo questa parola nel più profondo significato) anche quando egli mostra l'intenzione d'innestarvi cogli episodi e la passione ed il dramma. Ma invece che ricchezza, che lusso, che varietà negli accessorii e nel colore! Per avvalorare queste affermazioni bisognerebbe citare, e largamente, come ci è vietato dal breve spazio di cui possiamo disporre. Noteremo come saggio, per chi volesse riscontrarli, i seguenti brani: l'Abitazione del Tradimento e della Peste, i Demoni dentro l'Etna nel canto nono; la stupenda descrizione della pestilenza che occupa tutto il canto decimo; e quella degl'ipogei ed acquidotti feaci di Girgenti nel canto quarto. Intanto, onde far conoscere il leone, ne mostreremo una punta dell'ugna in due ottave bellissime l'una per grandiosità e per colorito, l'altra per evidenza e per movimento. La prima dipinge un tramonto osservato dalle vicinanze di Catania:

« Simile a scudo divampante, il sole
Sui basaltici culmini discese
Dell'ardua Motta, ove l'occidua mole
Quasi più vasta e immobile sospese,

D' Etna i ciglioni e le ghiacciate gole,
I fiumi, i laghi di sua luce accese,
Che fosforica e tremula ti pare
Vestir di strisce di piropo il mare. »

Canto XIII, st. 72.

La seconda descrive l'esercito Normanno che si prepara all'ultima battaglia intorno a Palermo:

« A lunghe file celeri procedono,
Giungono a piè del ponte, e lo sormontano;
Nuove file alle prime ognor succedono
Son queste in càpo agli archi e quelle smontano;
Ed altre ed altre a suon di corni ascendono
Le prime si dileguano, tramontano
Lunghesso i piani, ed oltre la Guadagna
S' attelano in battaglia alla campagna.

Canto XX, st. 52.

E qui, senza più perderci in minute osservazioni, ne faremo due sole importanti e termineremo.

Il sovrannaturate ha larghissima parte nel poema. Oltre i demoni che vi fanno una delle solite congiure contro i cristiani (canto IX) e si azzuffano cogli angioli che li difendono (canto XVII); oltre a S. Giorgio che arringa innanzi a Dio la causa de' Normanni (canto XI) e combatte in persona, come le divinità d'Omero, contro l'esercito mussulmano (canto XVII); oltre alle visioni ed alle profezie d'ogni sorta che si connettono all'orditura generale del lavoro, vi è anche un meraviglioso molto spicciolato che gli dà un'impronta individuale e bizzarra.

Infatti, malgrado le inevitabili stonature d'un vasto ac-

cozzamento di personaggi e di fatti disparati, che son tolti in prestito ora da un ordine di venerate credenze religiose; ora da reminiscenze classiche ed archeologiche, ora da mere personificazioni di concetti astrattissimi; malgrado la trascuratezza mostrata dall'Autore nel trasfondere in chi legge la certezza poetica di quel che egli canta, (spesso anzi infirma da sè medesimo l'azione del meraviglioso come nei canti VII, 96; X, 33; XII, 49; XIX, 35 e 37;); il poema si mostra sempre con un certo carattere d'originalità che colpisce e fa pensare. Come mai quello che in altri sarebbe stato imitazione triviale e freddo convenzionalismo apparisce nel Vigo una maniera propria e naturale? La cagione segreta di cotesto prestigio bisogna cercarla nel carattere eccessivamente immaginoso del popolo siciliano. Il pensiero siciliano prova una necessità continua d'esprimersi con imagini vive, grandiose, abbaglianti. Sfuggendo dal mondo reale che gli riesce insufficiente, esso non sa contentarsi del mondo degli spiriti che quasi gli sembra poco esteso, e ricorre quindi a creazioni fantastiche con le quali dà anima e moto alle cose inanimate, ed ai concetti morali. Quànto altri usa come artifizio retorico, è dunque per esso manifestazione spontanea, è vera forma, è vero stile: ed ecco perchè il Vigo possiede un accento affatto insolito negli altri poeti il quale cela e tempera anche quello che in lui potrebbe dirsi schietto e non nuovo artifizio. Noi metteremo a riscontro del poeta letterato un poeta popolare che non sapeva nè leggere nè scrivere, un povero barcaiuolo del Simeto, il Virgillito conosciuto ai suoi tempi col soprannome di *Trimola*. Vive ancora nel popolo un canto da lui compo-

sto sul terremoto del 1783, pieno di meravigliosa energia nelle imagini e nello stile; e il suo *processo* poetico non differisce in nulla da quello del Vigo.

Dio è sdegnato delle molestie che la monarchia (forse Carlo III) dà alla sua chiesa, ed ispira al papa l'idea di presentarsi al re per indurlo a frenare gli abusi della potestà secolare. Il papa però va via dalla corte piangendo di sconforto, ed invocando in aiuto della religione i nomi di Gesù, di Giuseppe e di Maria. Un angelo gli risponde dall'alto:

> Nun chianciri cchiù, no, mio Papa caru;
> Si lu populu to' n'ascuta a tia
> La sintenza avirannu pri frivaru.

In febbraio infatti il castigo minacciato incomincia; e dopo d'aver sconvolta tutta l'Europa (le strofe che ne descrivono il cammino sono bellissime), eccolo pronto a varcare lo stretto e a subissare la Sicilia. La Madonna protettrice di Messina si presenta a Cristo colla famosa sua *lettera*, ma non può ottenere il perdono del figlio alla diletta città. Messina fra le macerie, e le rovine si lamenta col cielo al pari di Giobbe: perchè son io immersa nel lutto mentre le altre città mie consorelle vivono in festa ed allegria? Perchè io sconquassata e Catania no? Cristo le risponde che essa è stolta nel paragonarsi ad una città già castigata collo stesso flagello 90 anni addietro, ora perfetto modello di pietà e di devozione. Ma Sant'Agata non si sente rassicurata da queste parole e prega che le si risparmi la sua patria.

> Gesù Cristu cci dissi: o Matri amata!
> Aita di stu pettu calamita,
> Ti sia la to' citati pirdunata;
> Si' vera catanisa pi la vita!

Il canto possiede tutte le proporzioni e tutti gli elementi d'un piccolo poema, e leggendolo per intero nella raccolta de' *Canti popolari siciliani* si vedrebbero meglio le relazioni di forma che ho voluto accennare.

Lo stile del Vigo ha la pletora. È muscoloso e grandioso come le figure michelangiolesche, ma non isfugge nel tempo stesso all'esagerato ed al contorto della scuola. Vario e disuguale; qua dolce, là tormentato; esso ha però un sigillo proprio che forse in parte dev'essere attribuito alla straordinaria abbondanza di latinismi e di modi poco comuni. Quando vuole intanto sa esser semplice, blando e quasi carezzevole; ma lo vuole di rado. Come nel poema, così è nelle liriche che lo accompagnano. Delle quali diremo di passaggio che la canzone al *Mare di Sicilia*, l'altra *ad Agrigento* ed il carme su *Procida* sono notevolissimi e degni di esser letti. La nota sentenza che *lo stile è l'uomo* non ci apparve mai tanto vera quanto in questo caso. Chi conosce personalmente il Vigo lo ritrova tutto intero nel suo poema, colla sua statura, colla sua fisonomia, colla sua voce, col suo gesto. Vi è in lui qualcosa di grandioso, di rozzo e di forte che ha una seduzione straordinaria per chi l'avvicina la prima volta. Il suo aspetto è largo, bruno, scabroso. L'occhio vivo ed aperto e come smarrito nello spazio. Le narici alquanto dilatate. Le labbra grosse, che nel discorso si muovono con un fare quasi convulso, come se non volessero la-

sciar passare la parola senza averla improntata del proprio marchio. La sua declamazione è sonora, fortemente accentata, con passaggi stridenti, con orientali monotonie, ed il gesto le corrisponde brusco, a scatti, di quando in quando. Alcune volte la sua voce s'intenerisce, a modo suo. Allora prende un accento acuto che fende l'aria e penetra nell'intimo del cuore pari al singhiozzo di chi vorrebbe piangere e non gli riesce. Dal suo petto larghissimo possono uscire senza fatica i periodi più lunghi, e così nelle sue liriche il periodo spessissimo corrisponde al polmone. Il Vigo è nato in Acireale il 24 settembre del 1797.

V.

Venendo ora a discorrere del Rapisardi, noi passiamo subito a respirare un'atmosfera diversa. Fra il concetto autonomico del *Ruggiero* e quello umanitario ed universale della *Palingenesi* la differenza è grandissima, e può dar la misura del cammino che ha percorso il pensiero isolano dal 1848 in poi.

Questo giovane poeta, che sembra amare l'arte sua come le anime religiose amano Dio, non ha forse oltrepassato i venticinque anni. Noi abbiamo seguito con vivo interesse lo svolgimento del suo ingegno che si manifestò forte e severo sin ne' primi saggi pubblicati in Catania parecchi anni fa, e ci siamo sempre rallegrati di cuore alle varie lotte che gli abbiamo visto intraprendere onde acquistar quella perfezione di forma che facilita il trionfo della idea e ne assicura la durata. Que' primi saggi in-

fatti furono assai notevoli per la chiarezza con cui annunziarono le vere tendenze del suo gusto. Vi si vedeva lo sforzo oculato di chi cercava comunicare al suo stile la scultoria semplicità che ha reso immortali gli antichi, e le stesse vaporose incertezze che in abbondanza vi apparivano, sembravan piuttosto effetti di reminiscenze da lui subìte a malincuore, che sincere convinzioni di mente inesperta. Il Rapisardi ha poscia tenuto dietro a cotesto ideale con l'ostinata fermezza d'un perfetto innamorato. Badando a fortificare il suo pensiero ed a raffinare la potenza della sua fantasia, egli si è nel punto stesso esercitato continuamente a vincere le più ardue difficoltà del nostro stile poetico. Ha fatto passare il proprio verso per una serie d'evoluzioni corroboranti, mettendolo alle prese col latino, e nel latino sin colle inaccessibili bellezze del gran carme di Catullo. Ha infine con savio accorgimento temperato simili esercizi con altri non meno profittevoli sulla forma moderna delle letterature straniere. Nato con isquisita organizzazione d'artista, in terra dove la tradizione greca si perpetua nel sangue e nell'aspetto del paesaggio; egli possiede in grado eminente l'istinto della grazia, dell'eleganza, dell'armonia come si vede nel suo stile dalla netta morbidezza delle linee, e dalla delicata sobrietà del colorito. La contemplazione della Natura (di quella natura ch'egli ha interrogato lungo le spiagge del Jonio liete di tutto lo splendore dell'Oriente e tra il lusso della vegetazione meravigliosa che veste di vigneti, di frutteti, di boschi di querce e di castagni i mitologici fianchi dell'Etna) ha contribuito finalmente ad educargli nell'animo il bisogno della bellezza serena, il più impor-

tante de' suoi pregi; a comunicare al suo accento alcune inflessioni di quella cara ingenuità rimasta intatto privilegio de' poeti primitivi; e i dieci canti ch' egli dà ora alla luce presentano il resultato di tali forze spontanee e di tali studi pazienti.

Essi non sono temi staccati, ma parti diverse d'un inno grandioso che cantando lo svolgimento logico del pensiero cristiano a traverso i secoli, trae dal passato e dal presente gli augurii per l'avvenire. Il poeta segue il cammino della tradizione ebraica, e la vede infiltrarsi col cristianesimo nel mondo romano, poi in tutto il mondo conosciuto quando la croce trionfa. Resa più umana per mezzo della Redenzione, la vede trasformarsi e corrompersi nel medio evo fra le lotte sostenute dal papato contro l'impero; farsi inconsapevole strumento di civiltà colle Crociate, e nuova redentrice con Lutero emancipando la umana ragione dalla tirannide del domma. Egli l'accompagna in seguito fra gl'infami furori de' massacri protestanti e cattolici, fra il penoso esplicarsi de' diritti dell'uomo affermati una volta per sempre dalla grande rivoluzione; poi, come è naturale, si ferma con essa in Italia ove il problema religioso aspetta uno scioglimento che tiene in grave imbarazzo le coscienze timorate e la politica. Cantate le tradite speranze di Pio IX e le recenti vicende, tentato di leggere l' enimma dell' avvenire, egli proclama finalmente, pieno di fede, la pace e la prosperità universali che verran prodotte dall'inevitabile riforma religiosa, e conchiude la sua visione con queste parole:

« Quivi candide tutte e tutte luce
Ne le vesti e negli occhi eran le Muse,

Care, pietose Dee, che con la dolce
Flessanime armonia ch' ebber dal cielo
Di speranza e di amor veston la vita.
Cinta di nubi e pensierosa in atto
Ad esse in mezzo procedea l' austera
Divina Sapienza, a cui gli occulti
Di Natura son cari, ed in occulti
Rigidi pepli il divin corpo asconde.
Spargon su l' orme sue pioggia di fiori
Le divine sorelle, e scoton l' arpe
Domatrici de l'alme; essa il tentato
Labbro dischiuso, ove l' eloquio ha sede,
Dolci a lor consentìa detti e sorrisi,
E le mute fugando ombre d' intorno
Di più docil beltà splendea nel viso.

Se volessimo discutere il concetto del poema entreremmo in un campo troppo vasto e spinoso; e noi siamo qui per ragionare d'arte non di religione e di filosofia. Però non possiamo trattenerci dall'accennare un'osservazione che ha necessariamente rapporto col tema cantato dal giovane poeta catanese. Secondo noi, egli non ha fatto una buona scelta. La *Palingenesi* ci sembra di que' soggetti che la poesia oggi dovrebbe sfuggire, non avendo ormai braccia sufficienti per cingerli d' ogni parte. Vi fu un tempo in cui la scienza e la poesia vivevano insieme, e potevano dirsi una lo spirito e l'altra il corpo della medesima persona. Ma quando coll' accrescersi degli studi e delle speculazioni la scienza assunse proporzioni più grandi, la poesia rimase un vaso che non poteva più contenerla. Chi si provò a farvela entrare o lo pose in pericolo, o sparse il liquore per terra. Il moderno problema religioso non

ha soltanto rapporto con gli avvenimenti politici del mondo intero, ma anche, e in modo più intimo, colla filosofia, e con tutte le scienze d'osservazione. Queste già invadono il campo su cui il domma e la teologia dominavano fino ad ieri da regine assolute; dissodano il terreno in senso opposto per farvi crescere rigogliosa la nobile pianta della *verità razionale;* e sono appena al principio del loro immenso lavoro. Il modo adunque con cui si manifesta il bisogno d'una riforma religiosa è perfettamente scientifico; scientifici sono i mezzi onde si serve l'umanità per raggiungere il suo scopo; ed il sentimento che vi ha parte in quanto Dio non è unicamente una necessità dell'intelletto ma anche del cuore, vi entra in proporzioni assai minori di quando si mescolò in altre rivoluzioni religiose, quali il Buddismo nell'Indie e il Cristianesimo nel mondo romano. Lo stato della presente civiltà infatti non si può paragonare in nulla alla angosciosa aspettazione che precesse l'apparire del Çakya-Mouni indiano o quello del Cristo quattro secoli dopo. Noi non proviamo la febbrile ansietà d'una parola di compassione e di speranza come le popolazioni oppresse dal peso insopportabile del Braamismo, o dalla profonda tristezza dello impero che si sfasciava. Il Verbo di consolazione e di speranza l'abbiamo tra noi, fecondo, inesauribile, fatto umano, abbandonato alle nostre dispute, al suo logico svolgimento; e per questo non attendiamo nulla da nessuno, all'infuori che da noi stessi e dalla nostra ragione.

Dal lato del concetto il poema del Rapisardi ci sembra quindi imperfetto e come scienza e come arte; come arte soprattutto perchè tenta un genere di poesia, il didasca-

lico miste, che per le ragioni accennate più su dovrebbe calcolarsi come morto per sempre. La parola *didascalico* non tragga però in inganno il lettore sulla vera natura della *Palingenesi*. Essa deve dirsi meglio un vasto carme a modo di quello che con altri mezzi ricostituì il Foscolo nelle sue *Grazie* mescolando il didattico, l'epico e il lirico in un sol genere [1]. E come tale è opera notevole, quantunque non abbia in suo favore quella vernice d'antico che il carattere del soggetto consentiva al modello. S'ingannerebbe intanto chi credesse che noi biasimiamo nel lavoro del Rapisardi l'altezza del concetto per amore di quella frivola poesia che si riduce ad un passeggiero titillamento delle orecchie e a nulla più. Noi abbiamo fatto coteste osservazioni guardando all'avvenire non al presente del poeta. Le abbiamo fatte perch' egli compenetri più intimamente l'espressione appassionata, drammatica, un po' individuale ed indefinita della poesia moderna, ora che ha raggiunto quella maestria di stile da lui ricercata con ardore indomabile; e infine perchè l'amore della forma non gl' impedisca di liberarsi da un certo impaccio evidentemente in lui prodotto da esagerata riverenza delle forme antiche e da poca fiducia nelle forze creative della propria imaginazione.

Accettando intanto la *Palingenesi* come stupenda prova di stile, insolita e pressochè meravigliosa pe' tempi che corrono, senza disconoscere intieramente la elevatezza del suo concetto, diciamo che la flessibilità, la potenza proteiforme dell'ingegno del Rapisardi vi hanno trovato lar-

[1] Foscolo, Ragione poetica del carme *Le Grazie*.

ghissimo campo di palesarsi in mille quadri di natura diversa. Egli l' ha eseguiti da vero artista, con quel tranquillo scetticismo dichiarato indispensabile da Goethe al conseguimento della forma perfetta, ed è riescito ad evitarvi ogni menoma stonatura, ogni più piccola sproporzione. Tutto il poema si riduce infatti ad una gran galleria dove passando di stanza in stanza, si passa anche di scuola in scuola con piacevole varietà. I grandi quadri, sacri e storici, vi s'ammirano con il medesimo gusto de' quadretti fiamminghi; e il fare largo e magistralmente ardito degli uni non nuoce al piccino e minuzioso degli altri. Il Rapisardi è schietto greco-latino di forma; o per parlare più esatto, è schiettamente plastico alla guisa greco-latina, giacchè la maniera de' grandi maestri dell'antichità non è rimasta in lui allo stato di arte da musaicista, ma gli si è compenetrata nello spirito e nel sangue ed è diventata proprio *sua*. Tutto prende infatti forme scultorie in cotesta giovane fantasia. Il paesaggio vi si foggia, come in Omero, sempre allo stato d' un bassorilievo. Lo stesso fantastico, e il grottesco vi assumono contorni netti e precisi, ma con un'aria spontanea che innamora chi legge. Se frat'Angelico, come narra la leggenda, dipingeva compreso tutto d' un' estasi divina che lo commoveva fino al pianto; noi crediamo che il Rapisardi debba meditare e scrivere con uguale adorazione e commozione per l'arte. E nel modo che il frate pittore ricavava da que' suoi mistici trasporti un'espressione imitabile di celestiale bellezza ed ingenuità, ugualmente il giovane poeta ne ritrae una cert' aria di dolcezza e di candidezza la quale, come accennammo più innanzi, par

rimasta intatto privilegio de' poeti primitivi. Il poco spazio ci vieta di citare qualche brano; ma anco potendo non l'avremmo fatto, perchè siamo sicuri che il lettore, quando avrà preso in mano il libro, leggerà da cima in fondo e tornerà a rileggere, senza sentirsi offeso di qualche neo dello stile prodotto in alcuni punti da eccessiva abbondanza d' epiteti, in altri da alcune andature un po' studiate e ripetute del verso.

E qui termineremo augurandoci di poter salutare ben presto la valente maestria del poeta in un lavoro dove invece di parlare all' intelletto, egli tentasse scuotere le fibre più riposte del nostro cuore; dove all' ispirazione lirica accoppiasse larghissimamente la passione e l' azione drammatica, mostrando più spiccato l' individuo e più in lotta con se stesso e colla fortuna, e l' umanità meno astrattamente compresa, e quindi assai meno assorbente.

26 Marzo 1868.

GIUSEPPE PITRÈ [1].

I.

Questa è la terza raccolta di canti popolari siciliani [2] che vede in breve volger di anni la luce nell' isola. Innanzi a tanta ricchezza e a tanto splendore di poesia; sotto l' incantesimo di quella fervidissima imaginazione che vi si rivela con isfarzo orientale nelle menome particolarità; alla dolcezza inarrivabile di quel dialetto, capace delle più delicate e delle più robuste espressioni con uguale sveltezza; chi non ama arrestarsi nello studio dell' Arte alla gretta apparenza, è tratto per forza a domandarsi: il moderno canto popolare è la poesia embrionale? Guardando superficialmente s' inchinerebbe a crederlo. Tutte

[1] *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* per cura di G. Pitrè. — (Vol. 1° e 2°, Canti popolari). — Palermo, Luigi Pedone-Lauriel, editore, 1871.

[2] *Canti popolari siciliani raccolti ed illustrati da* Lionardo Vigo. — Catania, tipografia dell'Accademia Gioenia, 1857, in-8.

Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo raccolti ed annotati da Salvatore Salomone-Marino. — Palermo, presso Francesco Giliberti, editore, 1867, in-18.

le forme poetiche infatti vi si mescolano, vi si confondono con minore o maggiore larghezza, ma sempre più accennate che menomamente sviluppate. Non gradazioni, non sfumature. Ad una vigorosa crudità di tinte vi si accoppia un istintivo sentimento del ritmo e della proporzione da far disperare i poeti dotti quando tentano d'imitarlo. La sua verginale ingenuità; la sua sicura precisione di tocco dànno a comprendere benissimo per che modo i poeti antichi, così più dappresso all'arte primitiva, lascino indietro i moderni che hanno dovuto lavorar di seconda, di terza ed anche di quarta mano. La poesia, che chiamerò letterata per meglio intenderci, ha ben poco da contrapporre a quella fierezza e profondità di sentimento; a quella sfrenata ed irrequieta potenza d'imaginazione, a quelle semplici ma inarrivabili proprietà di stile e di forma che s'incontrano ad ogni piè sospinto ne' canti popolari. Ben appare come qui la facoltà poetica sia nella sua piena vigoria, come non abbia ancora subito le briglie della volontà e del capriccio umano, sopravvenuti a correggere, a sviare, a sforzare la sua funzione originale e spontanea; sicchè tutto quello che vien prodotto da questa, non ancor doma vegetazione, ha la grandiosità, l'incanto straordinário dell'orrido e del gentile, quali trovansi commisti nel paesaggio, quando la sola natura si dà lo svago di crearci davvero un paesaggio.

Eppure il moderno canto popolare non é il germe da cui si è svolta tutta la poesia, quantunque ne abbia le apparenze e in qualche modo la natura. Evvi dunque differenza fra il canto popolare antico, vero embrione dal quale è nata la poesia, con tutte le sue forme e la sua

storia, e il canto popolare moderno; embrione, se così vuolsi, ma embrione incapace di creare nuove evoluzioni di forme poetiche, fuor d'opera quindi, vero accidente nella storia dell'arte? Io credò di sì.

Studiare da questo lato la poesia popolare mi par cosa opportuna. Innanzi ad un nuovo mondo così complesso e così interessante, la critica, dal punto di vista dell'arte, si arrestò proprio alla corteccia. Sembra si persuadesse che quel sospettato organismo inferiore, d'onde dovevano esser venuti su alla luce tutti gli altri organismi delle diverse forme poetiche, fosse alfine ritrovato. Ciò che era accaduto nella storia naturale, credette accadesse precisamente nella poesia. La storia naturale aveva colmato con Cuvier, con Geoffroy Saint-Hilaire molte delle lacune esistenti nella grande catena degli organismi animali; la poesia colmava col canto popolare la vasta lacuna delle sue preistoriche origini. Fin allora quella progressione di forme, che si ripete nelle produzioni del pensiero con la stessa legge delle produzioni della natura, era rimasta più male intuita da lungi che seriamente provata; ora invece il primitivo organismo poetico ci stava sotto gli occhi tutto d'un pezzo e vivente, talchè potevamo magnificamente vederlo funzionare e conoscerne i più reconditi misteri, le più minute proprietà. Da che nacque l'epica? Da che nacque la drammatica? Da che nacque la lirica? Il canto popolare spiegava tutto colla prova di fatto. E poichè quanto sta più immediato alla natura ha un valore più grande perchè di fonte più sincera, così si venne subito alla conchiusione che il moderno canto popolare era la poesia primitiva e per ecci-

lenza; e che a rinfrancare la costituzione sfiaccolata e malaticcia della poesia contemporanea, non occorreva altro rimedio che infonderle nelle vene questo sangue schietto e salutare: sarebbe risanata di botto. Noi abbiamo assistito in questi ultimi quarant'anni a tutte le più strane applicazioni di cotesta induzione. In Italia specialmente, dove il pensiero assume più volentieri la veste retorica, l'influenza di così assurdo principio di critica è stata maggiore, e forse non è ancora terminata.

Quand'anche fosse vero che questi canti, quali oggi trovansi in bocca al popolo, fossero proprio l'embrione della poesia, perchè ne contengono alla rinfusa tutte le forme diverse, c'è sempre dell'esagerato e dell'ingiusto nell'ammirazione che loro si profonde. Che si direbbe d'un naturalista, il quale riserbasse il suo entusiasmo ad un misero chicco di semenza, quando si troverebbe innanzi agli occhi un chicco dello stesso genere, già trasformato in magnifico ed olezzante mazzo di fiori? Che importa che tutte le forme poetiche s'aggroviglino indistintamente ne' canti popolari, entrino l'una nell'altra, s'avvicendino, si rimutino, se queste medesime forme sono già nel campo dell'arte, spiegate in tutta la loro grandezza, le une distinte delle altre, con organismi complessi ed ingranditi, mondi a parte, che noi vediamo belli e staccati dal seno della nebulosa che li conteneva? Qui la retorica, al solito, ha rimpiccolito la questione. Ha guardato più all'esteriore del moderno canto popolare che alla sua intima essenza. Vi ha veduto una forma rozza, confusa, sviluppata, e n'ha subito indotto che è questa la forma embrionale della poesia; e che i poemi epici (i veri poemi

epici), le tragedie (le vere tragedie), la lirica siano sbucciati di lì; e n'ha anche indotto che mettendo cotesto embrione, fortunatamente ritrovato, nelle opportune condizioni di fecondazione e di sviluppo, ne saranno per venir fuori nuove forme epiche, drammatiche, liriche, assai migliori e infinitamente più belle di queste che oggi riproduconsi con un artificio lontano parecchio dal vivo processo naturale.

Ma è poi vero che il canto popolare moderno sia uguale all'antico, come due gocciole d'acqua sonò fra loro?

II.

Il problema che la critica avrebbe dovuto sciogliere era questo per l'appunto.

Un elettissimo ingegno napoletano, ma troppo vago del paradosso, pose e risolse pei canti popolari italiani la questione a modo suo. Egli disse: Tutte le nazioni hanno avuto un'epopea popolare: quella degli Italiani dov'è? È perduta, rispose, e non ne abbiamo che dei frammenti. « A mano a mano che moriva nel popolo il contenuto epico, si obliterava dalla sua memoria anche tutta la parte puramente narrativa de' canti; i brani lirici invece che meglio rispondevano alla mutata coscienza nazionale s'enuclearono, si rimpolparono e divennero tante poesie per sè, e sono quelle che i nostri campagnuoli, i nostri famigliari, noi stessi tutto dì canterelliamo. »[1] Evidentemente tutto questo è un errore.

[1] Dell' organismo poetico e della poesia popolare italiana. Sunto delle lezioni dettate nei mesi di febbraio e marzo 1866 nella R. Università di Napoli da Vittorio Imbriani. Napoli 1866, pag. 150 e seg.

Che due ottave del poemetto di *Paris e Vienna* siano diventate popolari in Toscana, sebbene sfigurate; che cinque o sei frammenti della storia della baronessa di Carini corrano per tutta la Penisola, dalla Sicilia al Piemonte, non prova per nulla che gran parte della lirica popolare italiana *dall'epica prese origine e ricevette il primo alimento.* Lo sbaglio d'un elevato intelletto però non proviene quasi mai da una ragione volgare. L'Imbriani sapeva benissimo che il vero ed originario canto popolare non poteva essere stato lirico, ma epico; e non riesciva a persuadersi perchè il contenuto del canto popolare moderno si trovasse intanto unicamente ed assolutamente lirico. Or come mai conciliare una così flagrante contraddizione? L'Imbriani ricorse all'ipotesi d'un'epopea antica, che imaginò conservata manoscritta nella Biblioteca di Palermo: così, non trovando il contenuto epico nel canto popolare italiano, lo cercò fuori d'esso, in un legame ideale perduto, in un'unità che tutti questi frammenti disgregati non potevano più rappresentare, nemmeno dalla lontana, lavorati come si supponeva che fossero dalla coscienza, dall'imaginazione, dal sentimento popolare: un magnifico castello in aria che si sciolse in polvere al primo soffio di vento.

Qui mi si potrebbe dire: Si è già bell'e visto che tu fai consistere la differenza nel contenuto epico del canto popolare primitivo, e nel contenuto lirico del moderno; talchè, essendo la lirica una forma assai posteriore all'epica, tu ne inferisci che il canto popolare moderno è come uno sviluppo, od anche, se così ti piace, come una corruzione dell'altro; la differenza diventa veramente enor-

me fra loro, e bisogna esser ciechi per non vederla. Ma se il contenuto epico si trovasse? Se ci fossero dei canti popolari (e ci sono, i Serbi, gli Ungheresi, i Boemi, i Polacchi, gli Albanesi, i Greci, quelli di molti popoli del Settentrione) che presentassero come carattere speciale e principale cotesto contenuto epico, che sarebbe da conchiuderne?

Sarebbe da conchiuderne, risponderei, che appunto cotesto contenuto sia più apparente che reale.

Il contenuto epico antico dovett'essere di natura diversa, perchè aveva dentro di sè qualcosa di prepotentemente organico che lo elaborava lento, sordo, ma con efficacia, con insistenza tutta funzionale, fino a ridurlo un complesso epico, una vera epopea sgusciata fuori, non si poteva ben dire d'onde, da tutte le parti e da nessuna parte; epopea che non diventava ma usciva alla luce già popolare, già nazionale, perchè tutte le forze poetiche, tutto il genio poetico della nazione vi aveva lavorato istintivamente; perchè, creando a poco a poco la sua coscienza nazionale, il popolo aveva creato la sua epopea senza avvedersene e senza volerlo. Il canto popolare moderno, anche quando ha in sè questa mostra di contenuto epico, non presenta nulla da potersi paragonare dalla lontana a quella potenza organica ch'era naturalmente nell'antico canto popolare, ora sparito per sempre. Il contenuto epico di tutti questi canti popolari moderni rimane disgregato, individuale e bisogna dire che la forza creativa della vita epica non dev'essere punto dentro di loro, se non ci si rivela in nessun tentativo, in nessunissimo conato. Mostrerebbe d'intendere assai superficialmente l'arte

chi volesse addebitare alle circostanze esteriori, ed anche al caso la mancanza di quest'organizzazione epica che si sperimenta al dì d' oggi in ogni parte, anche lì dove la coltura scientifica e la vita moderna hanno esercitato assai poco influenza. Bisogna invece convenire che non è il genio che fa difetto alla materia poetica, ma sì questa a quella: o, per dir meglio, bisogna convenire che il genio umano, il pensiero umano, entrato in una funzione superiore, acquistata una coscienza più elevata, non può tornare addietro a travagliarsi intorno ad una materia che ha perduto per lui ogn'importanza, meno quella di storica [1].

Poi se il canto popolare moderno ha in particolare conservato qua e là quest'epica apparenza, in generale però s'è completamente trasformato: è diventato lirico in carne ed ossa. Ciò vuol dire che qualcosa di questa ribelle individualità contemporanea è già penetrata anche ne' più profondi strati della società umana ed ha già condotto molto innanzi il suo segreto lavorio. Or, verrà giorno in cui la poesia popolare morrà? C' è ben da temere che sì. Oramai è notevole fra noi la tendenza ad appropriarsi quest'ibridi canti popolari, usciti evidentemente da penne tra colte ed incolte, che non hanno nè l'elevatezza delle opere d'arte letterate, nè la schiettezza delle opere d'arte spontanee, e direi naturali. La vera creazione del vero canto popolare può dirsi quasi arrestata. Si veggono dei rimaneggiamenti, degli scambi da popolo a popolo; ma

[1] De Meis *Dopo la Laurea, vita e pensieri.* — Bologna, Monti, 1868-69, parte prima e seconda *passim.*

nulla di quell'effusione e profusione che ti fa sbalordire, guardando al passato. Fatte le debite concessioni alla molta materia accumulata da parecchi secoli, è da notare che le nuove cose popolari hanno, in generale, un carattere assai più basso del lirico, il satirico. L'amore con tutte le sue mille rivelazioni, l'amore non sa più trovare nuovi slanci poetici; o ripete gli antichi canti, o fa peggio: lascia la schietta poesia vernacola per cantare più volentieri la scipita arietta del giorno, con cui, sotto la salvaguardia d'una musica spigliata e gentile, va rimpastando un gergo nuovo che forse chiude in grembo i primissimi elementi della lingua italiana futura. Come gli è mancata la coscienza epica, gli verrà meno naturalmente a poco a poco l'elevazione lirica odierna. Già non essendo più un embrione fecondo, capace di nuove evoluzioni di forme poetiche, egli vive soltanto d'una vita precaria, accidentale, per dir così riproduttiva, come l'essere inferiore vive e si riproduce anche quando la sua forma organica si è già spiegata e risoluta in un organismo superiore. Basti osservare che le forme poetiche, le quali si racchiudono accennate e confuse nel canto popolare, son tutte sviluppate e compiute. L'epica, la drammatica, la lirica, si sono levate ad un'esistenza propria, non più come forme intermedie, come parti d'un tutto, ma come tanti tutti separati; e la storia è lì, cioè a dire i monumenti dell'arte son lì per farci toccare con mano cotesto progressivo crearsi delle diverse forme poetiche, e il loro arrestarsi appena arrivate alla perfetta composizione del loro organismo. Qual importanza può dunque avere pel progresso dell'arte il canto popolare moderno? Secondo

me, nessuno. Ultima eco di quella lingua degli Dei, che molti si ostinano a voler parlare senza riuscire a persuadersi che l'uomo moderno ha perduto la non lamentabile facoltà di saperla parlare; il suo merito dal lato dell'arte si restringe a questo, ed unicamente per questo è degno di lode il raccoglierlo e perpetuarlo prima che l'oblio lo scancellasse dalla nostra memoria. Ciò che rende invece il canto popolare d'un pregio stragrande, è la sua importanza come documento di storia. In questo caso non c'è da metter fuori riserba di sorta, perchè esso è sempre d'un valore storico immenso anche quando, o volontariamente o per ignoranza, falsifica la storia.

III.

Questa considerazione mi riconduce naturalmente ai canti popolari siciliani raccolti dal Pitrè in due bei volumi. Imprendendo la pubblicazione d'una *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, egli ha saviamente pensato di mettere i canti in prima riga; tanto più che la sua raccolta, ricca d'assai cose inedite, dove la passione, la satira, lo scherzo fanno uno specchio morale del carattere isolano, è ricchissima di canti storici e di leggende, di che molti credevano che la Sicilia patisse difetto. Il lungo ed elaborato studio critico premessovi dal Pitrè: il discorso del Salomone-Marino, intorno alle leggende siciliane in generale e a quella della baronessa di Carini in particolare, da lui ricercata con tanto stento ed amore; lo studio del medesimo su' canti popolari storici riguardanti il regno di Carlo V e la pirateria, (capitolo d'opera più vasta, la quale deve illu-

strare i canti storici dell'epoca dei Normanni e degli Svevi fino al tempo presente), la prefazione del Vigo nella sua prima raccolta, che per la parte filosofica è veramente importante; formano un complesso di studi su' canti popolari siciliani a cui rimando volentieri chi volesse addentrarsi in quest' argomento che ha trovato fuori d' Italia, in Francia ed in Germania, quell'amorosa attenzione loro negata fra noi.

Farò, terminando, una sola osservazione.

In due capitoli, il IV e il V, del suo studio critico, che traggono dal soggetto una vivacità incantevole, il Pitrè ha dipinto la donna, l'amore, le gelosie, i corrucci, l'abbandono, e la disperazione, insomma tutto il poema del cuore quale ci vien rivelato ne' suoi canti da quel popolo dell'isola del Sole, che sente ancora nelle sue vene un fuoco ardentissimo di giovinezza e di vita. Bisogna ricorrere all'Oriente per trovare tanta profusione di luce e di colori, tant' opulenza d' imagini e d' armonie, tanta dolcezza e varietà di stile e di forme, quante se n' incontra ne' canti popolari siciliani quando celebrano l'ebbrezza de' sensi e della passione, sentite ancora con tutta la loro profonda e quasi selvaggia natura. Il cielo e la terra, il visibile e l' invisibile, il passato e l'avvenire, il mondo sacro della religione e quello deliziosissimo delle creazioni fantastiche, si dànno la mano, s' intrecciano, si avviluppano, si compenetrano per festeggiare a modo loro quella forza cieca onnipossente della natura che s' agita e ruggisce ne' più intimi penetrali dell'essere umano. Anche sotto la delicatezza dell' imagine, anche sotto la pudicizia della parola, scoppia da ogni parte l'ardore della

carne, la convulsione de' muscoli e de' nervi che s'affrettano al godimento; godimento nel quale lo spirito è un soprappiù, e se ne può far senza; trionfo della vita e della sensazione, fatte scopo e fine a loro stesse:

> Calanu l' ancili e si pigghianu st' arma,
> Lu corpu resta, e si godi l' amuri.
> (Vol. I, pag. 216).

Non si può andare più in là.

Eppure questo medesimo popolo, che profonde tanti tesori d'imaginazione quando trattasi di manifestare la passione umana ne' suoi gradi sublimi, allorchè si prova a rivelare il sentimento religioso e sollevarsi a Dio, riesce così freddo, così monotono, così triviale e noiosó che non sembra più lo stesso. Questa osservazione ferisce subito nella lettura dei volumi del Pitrè, ed egli ha tentato di darvi una risposta. Suppone che i canti erotici ritengano per la maggior parte dell'elemento arabo, il quale lasciò impronte così indelebili in Sicilia o contribuì ad avvivarli; e che i canti sacri, per rifuggire da tutto ciò che ricorda una dominazione poco propizia alla Chiesa cattolica, anzi a lei cagione di lutto, evitino a bella posta ogni ornamento e riescano per ciò così sbiaditi e così freddi [1]. La risposta è ingegnosa, ma non mi sembra vera. Ammessa anche cotesta ragione, c'è sempre da ricercarne una più intima, giacchè il canto religioso, non solamente è meschino, ma è anche quasi raro in confronto degli altri d'ogni genere. Si riduce a secche enumera-

[1] Studio critico, pag. 78.

zioni, ad accenni stitici di sacri misteri, a ritornelli che col loro uniforme intercalare fanno più visibile l'aridità di cuore che gli ha partoriti. C'è da notare intanto che nel racconto sacro, nella leggenda sacra soprattutto, il canto popolare siciliano riprende a un tratto la sua magnifica tavolozza. Ma c' è anche da notare, e il Pitrè non se lo è lasciato sfuggire « che il sentimento che scalda la poesia religiosa fa caderla nell'esagerazione, perchè accecando il poeta, lo trascina a strani paragoni, a figure, ad aneddoti non mai uditi. Il sacro mescolasi col profano, la favola prende luogo di storia [1]; » tutto si riduce ad uno sfogo, ad uno spettacolo che l' imaginazione dà a se stessa sotto il pretesto del sentimento religioso; sfogo e spettacolo che snaturano quindi questo sentimento, e lo riducono un fanatismo materiale e immorale.

Che cosa è da inferire da quest'anomalia, se non che il vero sentimento religioso non è ancora spuntato nella coscienza popolare siciliana, e che la natura plastica, greca, schiettamente pagana, involge ancora lo spirito popolare, ed ha prodotto, coll'immaginazione che soverchia il sentimento, questi piccoli e strani capolavori poetici, veri peregrini smarriti di un tempo che fu?

La *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* si arricchirà fra poco de' volumi di studi di poesia popolare, di racconti e fiabe popolari, di giuochi fanciulleschi, di feste popolari e de' proverbi raffrontati con quelli delle diverse provincie italiane. Il Pitrè non ha bisogno delle mie lodi e de' miei incoraggiamenti per proseguire colla

[1] Studio critico, pag. 78.

stessa diligenza, colla stessa dottrina e collo stesso amore quest' *illustrazione* intima del carattere siciliano. Dopo di lui, quello che qui va ringraziato in nome di tutti i cultori degli studi storici e letterari, è il suo coraggioso editore signor Luigi Pedone-Lauriel. Unico fra i siciliani, egli non ha avuto paura d' intraprendere e continuare una pubblicazione così importante, anche dopo che l'esperienza gli fece conoscere per simil genere di studi gl' incoraggiamenti morali e materiali doversi attendere, più che dagli Italiani, dagli stranieri. È la solita canzone!

22 Ottobre 1871.

FINE

457

INDICE

(I numeri indicano le pagine)

ERRATA — CORRIGE

pag.	lin.	ERRATA	CORRIGE
3,	13,	universale, colle quali .	universale. Con esse
9,	26,	m' anche	ma anche
10,	13,	m' anche	ma anche
14,	8,	con ch' avrebbe	con che avrebbe
17,	7,	Ch' intendete col dire ch'i diritti	Che intendete col dire che i diritti
32,	15,	della distanza per cu' le figure	della distanza. Le figure
33,	3,	mancante	mancasse
127,	4,	pollosa	ampollosa
144,	12,	In grazia di due o tre splendide tirate, delle faticose fioriture	In grazia di due o tre splendide tirate tacciamo delle faticose fioriture
175,	1,	Il nodo greco.	Il nudo greco
193,	3,	elegantissimi e fortissimi .	elegantissimi e forbitissimi
194,	5,	la porta a vivere . . .	la porta a marcire
239,	11,	l'abbiamo saputo da due.	l'abbiamo saputo da due sere.
257,	3,	com' egli è prima sempre che la verità.	com'egli è sempre prima che la verità
271,	11,	dividerla	deriderla
283,	27,	scambiava. , ...	scambierà
316,	11,	di sostituirgli.	da sostituirgli
320,	9,	che ha voluto porgli sulle labbra	che ha voluto porle sulle labbra
336,	22,	ben disconosce	non disconosce
364,	21,	riescono inutili	riescono utili
366,	24,	non solo le nuocciono punto.	non solo non le nuocciono punto
395,	23,	estinzione	estensione
399,	6,	quell' ombra	quell' onda
420,	5,	il lavorio del sole . . .	il levarsi del sole
423,	23,	di aggiungere al suo . .	di aggiungere al suo quadro
424,	3,	sua provincia in una . .	sue provincie inuna.
ivi .	5,	Finchè trionfa	Finchè trionferà
435,	30,	pella idea	della idea
441,	27,	initabile	inimitabile
446,	28,	sviluppata	avviluppata